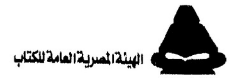
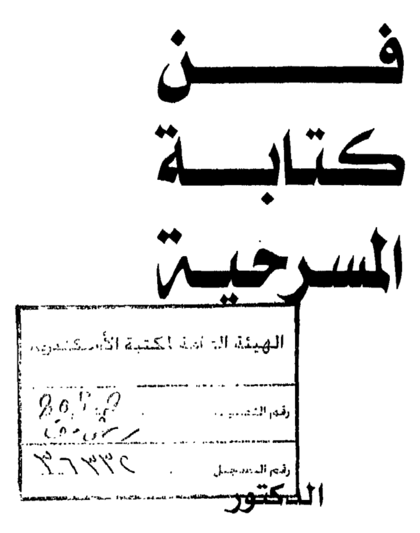
د. رشاد رشدى

فن كتابة المسرحية



فن كتابة المسرحية



الدكتور

رشاد رشدى



الهيئة المصرية العامة للكتاب

أستاذ الفن المسرحى

بقلم
محمد سلماوى

ليست هذه مقدمة ، فلم تجر العادة على أن يقدم التلميذ لأستاذه ، كما أن الدكتور رشاد رشدى كأستاذ للأدب والنقد ليس بحاجة لتقديم ، فقد أمضى مايقرب من نصف قرن من الزمان يدرس المسرح والشعر والنقد لآلاف من الطلبة والطالبات الذين صار العديد منهم الآن فى مقدمة المتصدين للكتابة الأدبية والنقد فى مصر والوطن العربى .

ويدلل إنتاج الدكتور رشاد رشدى فى مجال النقد الأدبى ـ والذى يضاف إليه الآن هذا الكتاب ـ على الأثر العميق الذى تركه فى الحياة الأدبية فى مصر بحيث يمكن القول بأن النقد بعد الدكتور رشاد رشدى لم يعد كما كان من قبله .

وقد يبدو الانتاج النقدى للدكتور رشاد رشدى قليل بالمقارنة لغزارة انتاجه فى المسرح، لكن الحقيقة أن كلَ كتاب نقدى للدكتور رشاد رشدى كان يمثل بشكل أوآخر علامة هامة على طريق تطور النقد الأدبى فى مصر.

وسيظل يذكر للدكتور رشاد رشدى أنه أول من سعى — ونجح فى النهاية — لأن يقدم للحياة الأدبية فى مصر أحدث مدارس النقد العالمية فى وقت كنا لازلنا نلهث وراء المدرسة الرومانسية التى كانت سائدة فى القرن التاسع عشر، وقد خاض فى سبيل ذلك واحدة من أهم المعارك الادبية التى شهدتها الحياة الثقافية فى مصر فى أوائل الستينات وهى المعركة الهامة التى دارت بينه وبين المرحوم الدكتور محمد مندور.

وقد أصدر الدكتور رشاد رشدى عدة كتب نقدية هامة بينها كتاب «الاتجاهات المعاصرة فى النقد الآدبى» الذى صدر عام ١٩٥٠ فكان أول كتاب يقدم للقارئ العربى مدرسة «النقد الجديد» التى أرسى قواعدها ت. س. إليوت و ف. ر. ليفيز وآلن تيت وجون كرو رانسوم وآخرين، وقد نفذت جميع نسخ هذا الكتاب فى حينه وأصبح من المتعذر الآن الحصول على واحدة منها.

وكان من بينها أيضاً كتاب «ماهو الآدب» (١٩٥٩) الذى صدرت منه حتى الآن تسع طبعات والذى كتبه ليس تعريفاً بالأدب وإنما ــ كما يقول ــ دفاعاً عنه بعد أن وجد «أن فهمنا لما هو الأدب قد ساء فى القرن العشرين أكثر من أى وقت مضى... فنحن نتطلب من الأعمال الأدبية أن تحقق لنا أشياء ليس من وظيفة الأدب تحقيقها... ونحن نقيس هذه الأعمال بقيم لا تمت للأدب بصلة... والكثير من الكتب التى يكتبها أصحابها على أنها أدب ليست أدباً على الاطلاق...».

وفى نفس العام الذى صدر فيه كتاب «ماهو الأدب» والذى شهد مولد الدكتور رشاد رشدى الكاتب المسرحى، صدر له أيضاً كتاب «فن القصة القصيرة» الذى كان أول كتاب فى اللغة العربية يتعرض لحرفية كتابة القصة القصيرة، ولازال هذا الكتاب حتى الآن هو المرجع الأول فى المكتبة العربية فى هذا الفرع المتميز من الكتابة الأدبية.

ثم صدر كتاب «مقالات فى النقد الأدبى» عام ١٩٦٢ وكان آخر طبعاته فى عام ١٩٧٩، وقد ضم عدداً من أهم المقالات النقدية التى كتبها الدكتور رشاد رشدى فى الصحف المصرية فى ذلك الوقت وتضمن قسماً خاصاً عن تأثير ثورة يوليو على الإنتاج الأدبى فى مجال القصة والمسرح.

كذلك أصدر الدكتور رشاد رشدى مابين عام ١٩٥٠ و١٩٦٦ أربعة عشرة اصداراً مختلفاً باللغة الانجليزية لطلبته بالجامعة.

أما فى مجال الابداع الأدبى فقد كتب الدكتور رشاد رشدى مجموعة قصصية بعنوان «عربة الحريم» أثارت الكثير من الجدل عند صدورها عام ١٩٥٥، كما نشر له العديد من القصص الأخرى فى مختلف الصحف والمجلات على مدى حوالى ثلاثين عاماً، بالإضافة إلى روايتين متميزتين بأسلوبها غير التقليدى هما «الحب فى حياتى» و«الرجل والجبل».

لكن عشق الدكتور رشاد رشدى الأكبر كان دائماً للفن المسرحى، فقد عرضت له على مدى سبعة عشرة عاماً إثنى عشرة مسرحية طويلة بواقع مسرحية كل عام تقريباً، وكانت مسرحيته الأولى هى «الفراشة» التى قدمها المسرح الحر عام ١٩٥٩، ثم تلتها مسرحيات «لعبة الحب» و«رحلة خارج السور» و«خيال الظل» و«اتفرج يا سلام» و«حلاوة زمان» و«بلدى يا بلدى» و«نور الظلام» و«حبيبتى شامينا» و«محاكمة عم أحمد الفلاح» و«شهرزاد» ثم أخيراً «عيون بهية» التى عرضت عام ١٩٧٦.

كما كتب الدكتور رشاد رشدى خمس مسرحيات من فصل واحد باللغة العربية هى «ساحر إسمه الحب» و«الكذاب» و«الزهور لاتذبل أبداً» و«عذاب الروح وعذاب الجسد» و«المجلس»، وكتب خمسة أخرى باللغة الانجليزية.

وقد رأس الدكتور رشاد رشدى مسرح الحكيم فى بداية إنشاءه كما رأس تحرير مجلة «المسرح» التى كانت تصدر عنه.

وكان الدكتور رشاد رشدى يرى أن الادب بجميع أنواعه سواء كان شعراً أوقصة قصيرة أورواية هو شكل من أشكال الدراما لأنه يعتمد فى الأساس على الصراع الذى تولده المفارقة الكامنة فى الموقف الذى تقوم عليه الرواية أوالقصيدة أوالقصة القصيرة، تماماً مثل الموقف الدرامى الذى تقوم عليه المسرحية.

واذكر أننا كنا نستقل سيارتى أنا والدكتور رشدى فى أحد أيام عام ١٩٦٨ وكنا متوجهين إلى الجامعة الأميريكية حيث كان قسم الخدمة العامة بها قد طلب إليه إلقاء سلسلة محاضرات عن «نظرية الدراما»، فإذا به يطلب منى التوقف فجأة ليشرح لى كيف أنه توصل إلى أن فكرة «المفارقة» التى ركزت عليها مدرسة «النقد الجديد» وخاصة الناقد الاميريكى كليانث

بروكس ليست فى الحقيقة من ابتداعات تلك المدرسة وانما هى أساس الفن الدرامى منذ وجد.

وأخذ يشرح لى ــ رحمة الله ــ كيف أن أرسطو حينما تحدث فى كتاب الشعر عن أن المسرحية يجب أن يكون لها بداية ووسط ونهاية وأن البداية لايمكن أن يسبقها شيء ويجب أن يتبعها شيء، فإن ذلك لم يكن من قبيل «تفسير الماء بعد الجهد بالماء» وانما هو فى الواقع إقرار قبل اكثر من ألفى سنة على قيام مدرسة «النقد الجديد» بحتمية أن ينطوى الموقف الدرامى على «المفارقة».

وفى محاضرة ذلك اليوم والتى أذكر انها تعدت الوقت المحدد لها أخذ يوضح الدكتور رشاد رشدى كيف أن عنصر المفارقة هو الذى يحتم ألا يبقى الموقف ساكنا وانما يفرض عليه الحركة، ذلك أن المفارقة الكامنة فيه تولد الصراع الذى يحرك الموقف الى التأزم الذى سرعان مايحل فيصل الحدث إلى نهايته، ولولا المفارقة لما تحرك الموقف إلى الصراع.

وهكذا يتحتم ــ كما يقول أرسطو ــ أن يتبع البداية شيء، وهكذا لايصبح لأى شيء سبق تلك البداية أى اهمية لأن البداية فقط هى التى تحمل فى طياتها حتمية الحركة بسبب

انطوائها على عنصر المفارقة ، فالبداية لايسبقها شيء لأن الحركة تبدأ فقط عندما يصبح الموقف دراميا أى عندما يحمل بذور الصراع الذى هو الحركة ، وهكذا أيضاً لايكون بعد النهاية شيء لأنه طالما حل الصراع الذى ولدته المفارقة فلايكون هناك حركة بعد ذلك وانما سكون .

وقد كان الدكتور رشاد رشدى يقول دائماً بأن المسرح هو أكثر الفنون الأدبية تركيزاً ، فالكاتب المسرحى محدود بفترة زمنية محددة عليه أن يقول كل مايريده خلالها وليس كالكاتب الروائى الذى ليس عليه أى قيد ، فروايته يمكن أن تستغرق مجلد أومجلدات وحتى الشعر الذى هو أيضاً فن مركز لكن لاتحده الفتره الزمنية التى يستغرقها عرض المسرحية ، وهناك من القصائد مايستغرق ساعات طوال بينما على المسرحية أن تبدأ وتنتهى خلال ساعتين أوثلاثة على الأكثر.

وقد تولد عن سلسلة المحاضرات التى ألقاها الدكتور رشاد رشدى بالجامعة الأميريكية واحد من أهم كتبه النقدية هو كتاب «نظرية الدراما من أرسطوا إلى الآن» الذى صدر عام ١٩٦٨ والذى ضمنه الدكتور رشدى الكثير من اجتهاداته فى هذا الموضوع .

. ولكن رغم موسوعية كتاب « نظرية الدراما » الذى يعرض لتطور الفن المسرحى منذ بداياته الأولى ، إلا أن الكاتب المسرحى فى الدكتور رشاد رشدى والناقد المثابر أبيا أن يكون ذلك الكتاب هو الكلمة الاخيرة فى قضية الفن المسرحى التى كانت الشاغل الأكبر لكل منهما .

فاهتمام الدكتور رشاد رشدى بالمسرح وحرفيته لم يبدأ بهذا الكتاب ولم ينته عنده ، لقد ظل الدكتور رشاد رشدى منشغلاً بالمسرح طوال حياته سواء بعد صدور كتاب « نظرية الدراما » حين توصل إلى اجتهادات جديدة لم يكن قد ضمنها الكتاب ، أوقبل صدوره حيث كان قد كتب بعض المقالات التى لم تتسق تماماً مع خطة الكتاب فلم يضمها بين صفحاته .

و« فن كتابة المسرحية » هو حصيلة هذه الاجتهادات السابقة واللاحقة لكتاب « نظرية الدراما » والجزء الاكبر منه لم ينشر من قبل ، وهو يتعرض لموضوعات لم يتعود أن يطرقها النقد المسرحى عندنا مثل « أصول الكتابة المسرحية » و« ماهى الدراما » و« الواقع الدرامى فى المسرح المصرى » و« البناء الدرامى فى مسرح العبث » و« درامية انطون تشيكوف » .

وبصدوره فإن دار «ألف» للنشر تكون قد أضافت إلى إنتاج الدكتور رشاد رشدى كتاباً جديداً فلبت بذلك ليس فقط رغبة المؤلف الراحل الذى كان يستعد لاصدار هذا الكتاب حين لقى ربه، وإنما أيضاً حاجة القاعدة العريضة من القراء في الاستزادة من فكر أستاذ عظيم للفن المسرحى.

محمد سلماوى

يناير ١٩٨٥

تقديم المؤلف

رغم الجهود التى يبذلها المشتغلون والمهتمون بالمسرح لم تكتسب الحركة المسرحية عندنا بعد الكيان العضوى الذى يحقق لها حياة مستمرة ومتطورة، ومن يتتبع هذه الحركة فى تاريخنا الحديث يستطيع أن يرى أنها تسير سيراً آلياً إلى حد كبير.. ومن هنا كان الازدهار المفاجىء لفترة والركود المفاجىء لفترات وإلى هذا النمط الآلى أيضاً يرجع السر فى عدم الاحتفاظ بمستوى معين بل وعدم وجود هذا المستوى حتى فى الفرقة الواحدة.

والمشكلة ليست مشكلة مؤلف أو مخرج أو ممثل بل هى مشكلة الحاجة إلى تقاليد وثقافة مسرحية تحمينا من ذاتيتنا وتجعل

للمسرح كيانه الموضوعى.. وبدون هذا الكيان لايمكن أن يوجد المسرح أوالناقد أوالجمهور فإن وجدوا سيظل كل منهم منفصلاً عن الآخر.

فصلة العمل المسرحى برجل المسرح والمتفرج ما لم تستند إلى أساس من المعرفة لا يمكن إلا أن تكون صلة شخصية مؤقتة لا تقوى على تحمل المسئولية الفنية وبالتالى لا تستطيع أن تتقدم بالفن.

ونحن نؤمن بأن الفن هو الذى يصنع الموضوع.. والفن موهبة وثقافة.. ثقافة فنية.. فإذا توفرت هذه الثقافة توفر النقد الموضوعى الذى لا يقوم على مجرد الآراء والانطباعات الشخصية، بل على أساس من التحليل والمقارنة.

وهذه الثقافة أيضاً يمكن أن تساهم فى إدراكنا للأشكال المختلفة للفنون المسرحية وفى وضوح رؤيانا لأهدافنا الفنية وزيادة وعينا بما نفعل وما ينبغى أن نفعل.

رشاد رشدى

الباب الأول
أصول الكتابة المسرحية

عملية الخلق المسرحى

قبل أكثر من مائة سنة كتب ادجار بو الكاتب القصصى المعروف يقول: «ان العمل الفنى يحتوى داخله كل ما هو مطلوب لفهمة». وقد كان بو على حق ولكنه نسى أن يضيف إلى العمل الفنى كلمة واحدة هى كلمة جيد.. فالفرق بين العمل الجيد وغير الجيد أن الأول قد أصبح مستقلاً ــ عالماً قائماً بذاته، أما الثانى فما زال مرتبطاً بشيء أو بآخر.. بفكرة أو بأنماط بشرية موجودة فى الحياة أو بمشكلة يومية عابرة أو برأى لصاحبه.. المهم أن العمل الفنى غير الجيد هو عمل لم ينل الاستقلال.. لم يصبح كائناً عضوياً قادراً على الحياة بمفرده ــ لا فى أية بيئة ولا فى أى زمان فهذا مطلب عسير المنال ــ ولكن حتى فى البيئة والزمان الذى شهد مولده..

ولقد كتب (بو) هذا الكلام بمناسبة ظهور مجموعة قصص لاحد الكتاب الامريكان بها مقدمة طويلة يشرح فيها المؤلف الاهداف التي يهدف إليها من قصصه والمشاكل التي تعالجها هذه القصص، وكانت حملة بو شديدة على هذه القصص رغم أن صاحبها كان يحمل اسما لامعاً.. فادامت القصة بحاجة إلى أن نشرحها من خارجها لكي ندركها فهي في نظره ليست عملاً فنياً كاملاً. ولو عاش ادجاربو ليقرأ مقدمات برنارد شو لمسرحياته ـ وهي أحياناً أطول من المسرحيات نفسها ـ لما اعتبر (شو) كاتباً مسرحياً على الاطلاق ولو عاش (بو) أكثر من ذلك ليرى مافعلت الواقعية ببعض كتاب القرن العشرين ومن بينهم بعض كتاب المسرح المصرى فلا أدرى ماذا يكون شعوره وماذا يكون حكمة؟.

حقيقة أن هؤلاء الكتاب لا يكتبون لمسرحياتهم مقدمات تشرحها كما فعل الكاتب الأمريكى المعاصر لادجاربو.. ولكن هذه المسرحيات مثل تلك القصص لم تستطع أن تكون كل منها عالماً مستقلاً بذاته له كيانه الذى به وحده يستطيع أن يعيش وذلك لانها لم تنل القسط الكافى من الاستقلال الذى يمكنها من ذلك والسبب ـ أوأحد الأسباب ـ هو سوء فهم الكتاب للواقعية.

لى صديق لم يمارس الكتابة فى حياته ولكنه مر بأزمة هزت كيانه وجاءنى يشكو.. كان يثق بهم وهم مجموعة من الناس شاءت الظروف أن يتولى أمرهم وقام على خدمتهم على أحسن وجه واستطاع فى وقت قصير أن ينتقل بهم من حالة مادية عسرة إلى حالة من الرخاء لم يكونوا يحلمون بها.. ولكنهم طعنوه فى أول فرصة أتيحت لهم وزاد الطعن يوماً بعد يوم ولم يرحمه أحد حتى أصبحت حياته نفسها فى خطر وكره العمل الذى كان يحبه من كل قلبه وتركه وتركهم.. وعاش فى أزمته شهوراً طويلة ثم جاءنى يشكو ومع شكواه كانت هناك رغبة فى أن يجعل من قصته مسرحية.. قلت: كيف؟ قال: أنقلها كما حدثت أليست مأساة؟ قلت: بكل تأكيد ولكن ماذا أنت فاعل بأشخاص القصة وهم أكثر من مائة؟ قال: سأنتقى منهم المهمين وأترك الآخرين.. أليس الفن انتقاء؟ قلت: بكل تأكيد ولكن كيف ستصور هؤلاء الأشخاص؟ قال: سأرسمهم طبعاً كما هم.. إننى أريد المجتمع أن يراهم على حقيقتهم. أليست هذه هى الواقعية.. ثم انى أريد أن أعبر عما حدث لى.. عن مأساة عدم الاعتراف بالجميل.. أليس الفن تعبيراً؟

الصدق الفنى ماهو؟

والكثيرون منا يمرون بأزمات تهز كيانهم مثلما حدث لصديقى

ولكن هل يكفى الإحساس بالأزمة وهل يكفى حسن الانتقاء وهل تكفى الرغبة فى التعبير ــ هل تكفى كل هذه الأشياء لكى نخلق من الأزمة أو المشكلة التى نمر بها فى الحياة عملاً فنياً ؟ قد يقول قائل أن هذه العوامل لا تكفى فعلاً اذ يجب أن يصاحبها الصدق.. ونسأل بدورنا : صدق ماذا ؟ أهو صدق الإحساس بمعنى أن يكون الفنان صادقاً فى احساساته أم صدق التعبير بمعنى أن يكون الفنان صادقاً فى محاكاته للحياة من جهة وفى محاكاته لمشاعره من جهة أخرى ؟ إن الصدق بأية صورة من هذه الصور لايكفى بل هو فى أغلب الأحيان أمر غير مرغوب فيه.. فالصدق يعنى الأمانة وعلى ذلك فكلما كان الفنان صادقاً كان أميناً فى تصويره لما يحاول التعبير عنه، وجاءت الصورة طبق الأصل.. والعمل الفنى الذى هو صورة طبق الأصل سيظل دائماً عملاً ناقصاً أو على أكثر تقدير سيظل عملاً فى مستوى النسخ وليس فى مستوى الفن والسبب أنه لم يستطع أن ينال الاستقلال عن الأصل، تماماً مثل الصورة الشخصية (البورترية).. وفى تاريخ الفن ليس لرسامى الصور الشخصية قيمة إلا القيمة التاريخية وحتى هذه مشكوك فيها لأنها قيمة فى هذه الحالة وقتية عابرة.. فمهما بلغ الصدق ومهما بلغ الانتقاء ومهما كان إحساس الفنان بالأزمة أو المشكلة فهذه كلها مسائل عاجزة عن أن تخلق عملاً فنيا. لأن الفن خلق لا نقل.. خلق

عالم له كيان مستقل حتى عن صاحبه وعن الفكرة أوالاحساس الذى أراد الفنان أصلا أن يعبر عنه إذا اعتبرنا الفن تعبيراً على الاطلاق.. إذ أنه بمجرد أن ينتهى العمل الفنى تنتهى صلته بكل ماكانت له به صلة.. حتى الإحساس الذى أراد الفنان التعبير عنه إذ يكون قد ذاب فى العمل الفنى فأصبح له كيان جديد يختلف عن كيانه الأصلى ــ وهذا الكيان الجديد هو العمل الفنى نفسه.

استقلال العمل الفنى

وفى المسرح ــ كما فى الشعر ــ لايهم إذا كان الكاتب واقعياً أوغير واقعى.. المهم أن تكون المسرحية عالماً مستقلاً قائماً بذاته.. أما أن تأتى بصورة طبق الأصل لواقع أوفكرة أوفلسفة ما فهنا الخطورة لأن المسرحية تكون قد تعدت حدودها إلى حدود أخرى مثل حدود الرواية مثلاً فالرواية قد تقنع بالنقل لأنها تتضمن التقرير فهى فن وتاريخ معاً.. أما المسرح فلأنه فن خالص لايقنع بغير الإيحاء.. ومن هنا كانت الكتابة للمسرح عملية خلق لاعملية تعبير.. فالتعبير عملية نقل لما هو موجود بالفعل، أما الخلق فعملية تحويل ماهو موجود إلى كائن جديد.. وتماما كما يحدث فى أيه عملية كيماوية لاتكون الغملية ناجحة

إلا إذا تم مزج العناصر الأصلية بحيث لا يمكن أن نتبينها فى المركب الجديد..

هذه إذن هى عملية الخلق .. عملية تركيب لانقل أوتحليل، وفقط عندما يصبح المركب الجديد شيئاً مختلفاً عن عناصره الأصلية كما يختلف الماء عن الأوكسچين والهيدروچين يمكن أن نقول أن العمل الفنى قد خلق..

وفى المسرح ــ كما فى أى فن آخر ــ لكى يوجد العمل الفنى الذى استوعب عناصره بحيث أصبح كائنا جديدا مستقلا عنها لابد من وجود العقل الخالق ــ وهو العقل الذى يتميز لابالقدرة على النقل أوالتعبير، بل بالقدرة على المزج مزجاً كيماوياً متكاملاً.. ولتكن المسرحية غريبة على الحياة ولتقع أحداثها فى الأرض أوفى السماء ولتكن شديدة الواقعية ولتكن ممعنة فى اللامعقولية كل هذا لايهم.. المهم أنها لا تكون صورة طبق الأصل بل مستقلة عن الأصل.

وهذا الاستقلال الذى لايمكن أن يتأتى إلا بالمزج الكيميائى لايمكن أن يتحقق فى الدراما بالذات إلا بخلق الشخصية.. ولست أقصد بالشخصية محاكاة أشخاص فى الحياة لهم مقوماتهم

النفسية والاجتماعية إلخ ... ولكن أقصد خلق الشخصية الدرامية التى بوجودها إلى جانب شخصية أخرى تتحتم المفارقة.

الشخصية تصنع الحدث

فالدراما حدث ومهما كان نوع الحدث لابد أن يصدر عن شخصية معينة والا لم يكن له معنى. ولكن الدراما مع ذلك ليست أى حدث.. انها حدث ينبنى على المفارقة وهذه المفارقة لا يمكن أن تتحقق إلا باحتكاك شخصيتين أوأكثر من نوع معين.. اما أن تكون الشخصيات مجرد أنماط سلوكها مرسوم ومسبق عليها أومجرد دمى تدعو إلى فكرة معينة أوتتحدث بلسان المؤلف فهذا ليس من الدراما فى شىء لأن هذه المسخ غير قادرة على أن تصدر عنها أفعال لها صفة الدارمية.. قد تكون قادرة على تسليتنا أوعلى نقل أفكار المؤلف إلينا.. ولكن مهما كانت أصالة هذه الأفكار ومهما كان القدر الذى نستمتع به من التسلية فهذا النوع من المسرحيات ليس مسرحا على الاطلاق لانها عاجزة عن أن تحدث فينا الأثر الدرامى.. لانها فى الحقيقة ليست أعمالا فنية على الإطلاق إذ لاتعدو أن تكون مجرد نقل لما هو موجود أو مألوف وليست خلقاً لما لم يكن موجودا أو مألوفاً قبل أن يتم هذا الخلق..

وبدون الشخصية بمقوماتها الدرامية لامقوماتها الواقعية لايمكن أن يتم هذا الخلق.. فبدون نورا وهلمر فى بيت الدمية وبدون عطيل وديدمونه لم يكن فى الامكان أن تتحقق الدراما.. ونورا ليست أية امرأة ولا هى نمط معين من النساء ولا هى أيضاً امرأة معينة بالذات — أى فى ذاتها. بل هى امرأة معينة بالنسبة لهلمر وكذلك هلمر رجل معين بالنسبة لها.. ونفس الشيء ينطبق على عطيل وديدمونه.. بل أنه ينطبق على الزوج والزوجة فى مسرحية يونسكو الكراسي.. فمهما كان الاسلوب الذى يتبع فى خلق الشخصية واقعياً كما فى ابسن وتشيكوف أوفوق الواقعى كما فى مسرح اللامعقول فهناك دائماً الشخصية التى تصدر عنها الأفعال.. ولذلك فهى دائما أفعال درامية.. وحتى فى مسرح كاتب مثل بيراندللو وقد اشتهر بأنه مسرح فكرة.. لان ألشخصيات مرسومة بحيث تصدر الافعال عن علاقاتها بعضها بالبعض بطريقة طبيعية ان لم تكن حتمية لا تحس أن المسرحية مجرد موصل جيد لفكرة معينة — كما هو الحال فى برنارد شو — بل تحس أنها عالم مستقل كائن بذاته.

وهذا الاستقلال — كما هو الحال دائماً فى الدراما — جاء نتيجة طبيعية لبناء المسرحية على أساس الشخصيات ولكنها شخصيات لم يرسمها المؤلف على أساس علاقتها بالحياة بل على

أساس علاقاتها بعضها بالبعض أى العلاقة الدرامية.. ولذلك فالافعال التى تصدر عنها ــ أى المســرحية من بدايتها إلى نهايتها ــ مركب جديد لم يكن موجودا من قبل.

ما هى الدراما ؟

نحن بحاجة إلى ثقافة مسرحية فبدون قدر كاف من هذه الثقافة سنظل متخلفين فى كتابتنا للمسرح وفى أدائنا وفى تذوقنا وادراكنا له..

ومن الصعب أن نقيس ثقافة جمهور المسرح عندنا، ولكن من السهل أن ندرك مدى فهم نقاد المسرح لقضايا المسرح وأساليبه وأسسه فى النقد الذى يكتبونه فى الصحف والمجلات وهو نقد ــ اذا استبعدنا منه الاغراض والأهواء الشخصية ــ أى إذا فرض أن جردناه من هذه الشوائب التى تكاد تطمس ملامحه فسنجده بعد ذلك نقداً تغلب عليه النظرة الضيقة المحدودة التى تشوه الأعمال الفنية بدلا من أن تقيمها على صرح من الفهم والادراك

لأنها ترى هذه الاعمال فى ظل مفاهيم خاطئة أوعلى الأقل متخلفة.

الصراع الدرامى

خذ مثلاً مفهوم الصراع الدرامى.. إن الفكرة السائدة عن الصراع الدرامى عندنا هى أنه صراع بين القوى والضعيف بين العملاق والقزم بين الجيد والردئ بين الأسود والأبيض.. باختصار بين الأضداد ولا يخفى أن هذا المفهوم للصراع الدرامى مفهوم ساذج فلو أن التناقض كان بمثل هذا القدر من التحديد والغلظة لما كان هناك مجال للصراع إذ لا يلبث العملاق أن يتغلب على القزم..

وليس هنا مجال الحديث عن الصراع الدرامى بالتفصيل ولكن يكفى أن نقول أن منشأ هذا الصراع فى الموقف الدرامى نفسه وهو الموقف الذى يختلف عن المواقف العادية فى الحياة فى أنه ينبنى على المفارقة.. وهى مفارقه أيضاً ليست فى اختلاف شخص عن شخص آخر أوقيمة عن قيمة أخرى أومبدأ عن مبدأ آخر ولكنها فى الاختلاف مع الاتفاق. فى الجهل مع العلم. فى عدم المشاركة مع المشاركة.. عطيل وديدمونة مثلا متفقان فى أن كلا منهما يحب الآخر وهما يعلمان ذلك ولكن داخل هذا

الاتفاق وداخل هذا العلم يكمن الاتفاق ويكمن الاختلاف.. فديدمونة تحب عطيل بدون أية تحفظات .. وهي واثقة من حبها وفي حبه لها كل الثقة.. أما عطيل فرغم حبه الكبير لديدمونة ورغم حبها الكبير له إلا أنه يختلف عنها في أنه غير مكتمل الثقة في حب ديدمونة له لانه يعتقد أنها لا تحب منظره قدر ما تحب عقله ولعل السبب في ذلك يرجع إلى نفسه أوإلى كونه من جنس آخر غير جنسها، ولكن مهما كان السبب فالنتيجة واحدة وهي أن حب عطيل لديدمونة يختلف عن حبها له.. ولكن المسألة ليست مجرد اختلاف.. فلو أن ديدمونة كانت على معرفة بحقيقة شعور عطيل لكانت أكثر حرصاً أوأكثر حذراً على الأقل ولحاولت طرد مخاوف عطيل وشكوكه ولما كلفته في النهاية أن يقضي عليها.. ونفس الشيء بالنسبة لعطيل فلو أنه ـ رغم اختلاف حبه عن حب ديدمونة ـ كان على علم بحقيقة شعورها لما استطاع أياجو أن يثير غيرته ولما كان لقصة المنديل أي أثر على سلوكه معها، وبالتالي لما كان هناك صراع على الاطلاق..

فالصراع الدرامي بمعناه الحقيقي انما ينشأ ـ كما رأينا في هذا المثل ـ من جهل أحد الطرفين بحقيقة الطرف الاخر رغم اشتراكهما في العلم بقسط من هذه الحقيقة.. انه في الواقع تطور للمفارقة الكامنة في الموقف وهي ليست مفارقة آلية أوشكلية..

وهى ليست أيضاً مفارقة خارجية ـــ انها مفارقة داخلية ـــ دفينة كامنة فى العلاقات بين طرفين.. انها باختصار مفارقة الفرقة الكامنة فى الواحد.. ولذلك.. لأنها مفارقة الضد فى الشبه فهى تحتم الصراع.. وبدونها لا يمكن للصراع أن يتحقق بمعناه الدرامى.

تطور الشخصيات

ومن المفاهيم المتخلفة عندنا الاعتقاد السائد بأن الشخصية فى المسرحية لابد أن تتطور بمعنى أنها تكون فى أول المسرحية شخصية طيبة فإذا بها فى آخر المسرحية شخصية شريرة أوالعكس.. وليس هناك ماهو أكثر سذاجة من هذا التصور. ففى المسرحية المحدودة بزمن معين هو عادة زمن قصير لا يمكن أن يصبح الشرير قديساً ولا الكاذب صادقاً مهما كانت التجارب التى يمر بها ومهما كانت المآسى التى يواجهها.. بل أن هذا التغير فى الشخصية من جوهر إلى جوهر آخر لا يتأتى فى الرواية الطويلة التى قد تمتد أحداثها فتغطى عشرات السنين وهو فى الغالب لا يتأتى فى الحياة نفسها كما يقول العلم الحديث. فالشخصية تتحدد معالمها فى السنوات الأولى وكل تصرفاتها بعد ذلك انما تصدر عن هذه الشخصية المحددة المعالم بل أن هذه

التصرفات انما هى أشكال مختلفة فى نمط رئيسى هو النمط السلوكى الغالب على شخصية ما ..

فما معنى تطور الشخصية اذن فى الدراما ؟ انه فى الواقع لا يعدو أن يكون مجرد ادراك الشخصية لامور كانت تجهلها .. وتصرفها بعد ذلك فى ضوء هذه المعرفة .. ومن هنا كانت (البيريبيتيا) كما يسميها أرسطو ــ أوالتحول وهو مانسمية التطور ..

فجهل أحد طرفى الصراع بحقيقة الطرف الآخر ــ كما أشرنا سابقاً ــ هو الاصل فى الصراع .. وهذا الصراع ينتهى عادة بالمعرفة وهى كما قلت السبب فى التحول ..

ففى طوال المسرحية تأكل الغيرة قلب عطيل وتغذيها أكاذيب اياجو الى أن تنتهى بقتل عطيل لديدمونة .. ولكن إلى هذه النقطة لم يحدث أى تطور فى شخصية عطيل .. ثم يكتشف عطيل الحقيقة . وهى أن ديدمونة لم ترتكب اثماً ــ وهنا يتحول هذا البطل العملاق الثائر الغيور المتشكك إلى طفل برئ ضعيف ضائع ــ ونتيجة لهذا التحول يقتل نفسه ..

فشخصية عطيل لم تتغير ولم تتطور .. فقط أدرك أشياء لم يكن يدركها ومن ثم تصرف تصرفات مغايرة لما كان يتصرفها من

قبل. وبالمثل شخصية (تربليف) في مسرحية تشيكوف (الطائر البحرى) الذى ـ كما يقول ماجارشاك ـ يبدأ المسرحية وكله ثقة فى قدرته ككاتب موهوب.. فاذا به فى آخر المسرحية يدرك أنه كان على خطأ.. وهذا الاكتشاف أوهذا التحول هو الذى يدفعه إلى أن يقتل نفسه..

وهذا هو مانعنية بالتحول أوالتطور فى الشخصية بمعنى أنها لا تتغير.. بل تدرك أشياء كانت تجهلها ونتيجة لهذا الإدراك نرى علاقاتها مع الآخرين ومع الكون فى ضوء جديد..

الشخصيات الفرعية

ومع ذلك ففى المسرح الحديث، وفى مسرح شكسبير نفسه شخصيات فرعية لا تتطور ـ أى لا تتحول على الاطلاق ـ ومثل هذه الشخصيات يزخر بها مسرح (سترندبرج) و(تشيكوف) وبعض مسرحيات (ابسن).. ومع ذلك لم يقل أحد بعدم ضرورة هذه الشخصيات أوأنها زائدة على المطلوب أوأنها كانت يجب أن تتطور..

فهذه الشخصيات اللامتطورة لها وظيفتها كل حسب مقتضيات الحال.. فنها مايقوم مقام الكورس الأغريقى فى التعليق على الأحداث والدراية بها دراية تامة ومن ثم فهى تقوى

المفارقة الدرامية وتعمقها. ولكن مهما كانت وظائف هذه الشخصيات فان لها وظيفة هامة فى المسرح الحديث وهى أن تضفى على المسرحية جواً أكثر ملاءمة للواقعية.. أوقل أنها تخفف من حدة الاصطناع.. فالمسرحية التى تتطور فيها كل شخصية نتيجة لتفاعل الأحداث مسرحية محكمة الصنع إلى حد الافتعال لأنه فى الحياة العادية لا يمكن أن توجد مجموعة من الأشخاص يتأثرون جميعاً بنفس الأحداث فيحدث لهم التحول أوالتطور نتيجة لذلك، بل هناك كثيرون يقفون موقف المتفرجين أوالمشاركين مشاركة بعيدة ــ غير مباشرة فى الحدث وهذا يدعونا إلى الكلام عن سمة أخرى من سمات المسرح الحديث أعتقد أننا فى حاجة إلى اعادة النظر فى فهمها وهى:

وحدة الموضوع:

فلقد ظهرت فى الفترة الأخيرة نبرة جديدة فى النقد المسرحى عندنا تتسم بما يشبه بعض ملامح تصور العمل المسرحى كوحدة عضوية متكاملة.. ولقد نادى بهذا الأستاذ العقاد فى الشعر فى العشرات الأولى من هذا القرن ونادى به قبله الكثيرون من نقاد الغرب وذلك فى العشرات الأولى من القرن الماضى.. ولذلك كان مما يبشر بالخير أن وصلت هذه النغمة أخيراً إلى النقد المسرحى فى السنوات القليلة الماضية.. خلاصة القول أن رؤية

الناقد للعمل المسرحي كوحدة عضوية مسألة لا غبار عليها رغم قدم عهد النقد بها، ولكن هذه الرؤيا للأسف محدودة بحدود ضيقة تشوه تناول النقاد للأعمال المسرحية لأنهم انما يأخذونها أخذاً سطحياً دون تعمق ودون فهم واع دقيق مما يجعل التطبيق فى أغلب الأحيان تطبيقاً خاطئاً، فهم قد فهموا الوحدة العضوية على أنها وحدة الموضوع.. والفرق بين الأثنين كبير.

فالموضوع ووحدته مسألة قد يختص بها ــ المقال أوالكتاب العلمى ولكن فى العمل الفنى ــ وفى العمل المسرحى على وجه التحديد ــ العبرة بوحدة الحدث ــ كل مايخدم هذه الوحدة ــ أى أن كل ما يؤدى إلى ترابط الحدث وتطويره لا يمكن اعتباره زائدا على الحاجة، بل هو فى الواقع أساسى مهما كان حجمه.

وقد نجد فى بعض المسرحيات أحداثا أوشخصيات فرعية لاتتصل اتصالا مباشراً بالحدث الرئيسى ولكنها مع ذلك تساعد على تطويره وإبرازه.. ولذلك ينبغى على الناقد قبل أن يحكم على هذه الشخصيات والأحداث الفرعية بأنها غير ضرورية أن يدقق النظر فى مدى صلتها بالحدث الرئيسى لأن هذه الصلة غالباً ماتكون أدق مما تستطيع عين الناقد غير المتمرس أن يدركها.. ولكن المشكلة لا تنتهى عند هذا الحد.

ففى المســرح الحديث كما فى مسرح تشيكوف وسترندبرج. والمســرح المعاصر بما فيه مسرح العبث.. ليست العبرة بوحدة الحدث بل بوحدة الثيما (والثيما غير الموضوع.. انها الاحساس العام الذى يريد الكاتب المسرحى أن يثيره فى المتفرجين).. وحدة الثيما إذن أووحدة الإحساس هى كل شىء فى المسرح الحديث ــ وكل ما يمكن أنْ يؤدى إلى هذا الاحساس من شخصيات قد تبدو لأول وهلة أن لا صلة لها بالخطوط العريضة للأحداث. أومن أحلام يحملها بعض أشخاص المسرحية أوأغان يتغنى بها عابر سبيل فى المسرحية.. إلخ.

كل هذه المسائل التى قد تبدو للناقد غير المتمرس أنها بعيدة الصلة بأحداث المسرحية هى فى الحقيقة أساسية لأنها بتراكمها وبتوقيتها وبتنوعها وباختلافها بل وبتشابهها تساعد على خلق الاحساس الذى يريد المؤلف المسرحى أن يخلقه فينا.. فهى بهذه الصورة جزء لا يتجزأ من الثيما تساعد على تكثيفها وبالتالى تساعد على تكثيف الاحساس.

فالأدب المســرحى الحديث أشبه بالموسيقى السيمفونية التى تعتمد على نغمة رئيسية تساندها نغمات فرعية هى فى الحقيقة تنويعات على النغمة الرئيسية وبدون هذه التنويعات لا يمكن للنغمة الرئيسية أن تأخذ مجالها الفنى وبالتالى لا يمكن أن تجد

طريقها إلى وجداننا لأنها ستكون على درجة من الكثافة لا تسمح لها بأن تدهم هذا الوجدان.. تماماً كما يحدث فى الشعر.. ففى أية قصيدة شعرية ــ وخاصة فى الشعر الحديث ــ لا وجود للفكرة الرئيسية الوحيدة وانما مايحيل هذه الفكرة إلى شعر انما هى التنويعات التى يصوغها الشاعر منها وعليها فتحيلها من فكرة مجردة إلى شعر.. أى إلى شىء جميل.

الحدث غير المباشر فى المسرح

ونقطة اخيرة.. هى فى الواقع سمة من سمات المسرح الحديث يغرينى بالكلام عنها ما قلته من أن وظيفة المسرح هى كوظيفة الشعر.. الايحاء لا التقرير ولذلك نجد المسرح الحديث، وخاصة مسرح العبث، يتحاشى الحدث المباشر ويلجأ إلى الحدث غير المباشر ــ أى الحدث الذى يقع أغلبه وراء الكواليس ــ فالاحداث المباشرة غالباً ماتؤدى فى النهاية إلى التقرير.. إلى حل مشكلة بشكل قاطع ملزم.. أوإلى فرض رأى الكاتب على الاحداث أوإلى التبشير بفكرة أو دعوة سافرة كما يحدث دائماً تقريباً فى مسرح برنارد شو.. ولكن عندما يلجأ الكاتب إلى الحدث غير المباشر ــ عندما يجعل أغلب الأحداث الغليظة تقع بعيداً عن بصرنا وسمعنا فهنا فقط يتسع أمامه

المجال لكى يصور أثر هذه الأحداث على شخصياته .. لكى يغوص فى أعماقها .. لكى يتخلص من المحلى المحدود ويرتفع إلى الانسانى العريض .. لكى يهرب من الوقتى الزائل ويصور الدائم الأبدى .. لكى يعطينا نبض الحياة اليومية ومع ذلك يوحى إلينا بأكثر مما نراه أمامنا ..

هكذا فعل تشيكوف فى مسرحياته الأخيرة وهكذا فعل شكسبير فى أهم مسرحياته

وهكذا فعل الاغريق القدامى من ايسخولوس إلى سوفوكليس .. وهذا ما يحتفظ لمسرحهم بجدته لانهم أدركوا أن وظيفة المسرح ليست فى عرض الرأى أوفرضه على المتفرجين بل فى إثارة العواطف الإنسانية فى نفوسهم من شفقة إلى خوف إلى حب إلى أمل إلى حنين فبمثل هذه العواطف يتطهر البشر. ويتخلصون مما كان شخصياً بعد أن يحيله الفن الى جسد موضوعى .

قوانين الكتابة المسرحية

الدراما شأنها شأن القصة لابد وأن تعرض لموقف محدد مجسم موحد يثير خيال القارئ أو المتفرج ويجعله يفهم المعنى أو المعانى التى ينطوى عليها هذا الموقف والحدث فى المسرحية شأنه شأن الحدث فى القصه يرمى إلى اثارة استجابة عاطفية خاصة يصل إليها الكاتب لا عن طريق الخطابة وإنما عن طريق الترتيب الفنى لمادته ولكن الدراما تنفرد عن القصة بمشاكل خاصة تنبع من عنصرين مميزين لها .

فالدراما أولاً محدده بحدود الزمان والمكان وهى ثانياً تعتمد اعتماداً كلياً على الحوار.

ومن العنصر الأول تتفرع مشاكل خاصة تتصل باختيار الحدث المسرحى وبعدد الشخصيات وبالمكان.

الحدث الدرامى

إن عنصر الاختيار مهم بالنسبة لكل فنان ولكنه بالغ الأهمية بالنسبة للكاتب المسرحى فالموقف الذى يختاره الكاتب المسرحى ينبغى أن يختار نقطة البدأ بكل دقه لأن الدراما لا تستطيع أن تتبع الشخصية فى مراحل نموها النفسى البطىء ولا تستطيع أن تعرضها فى نواحى نشاطها المتعدده المختلفة كما تستطيع القصة.

ولذلك تتبع الدراما أيا كان لونها الشخصيات وهى تتصارع، عندما تتأزم المشكله فى وقت معين ويحتد الصراع فى مكان معين.

ومن هنا جاءت أهمية نقطة البدأ. فكاتب المسرحية لايستطيع أن يحكى الحكاية من أولها كما يستطيع القصصى أن يفعل، وانما هو يبدأ مسرحيته حين تبدأ الامور فى التأزم.

فالموقف الرئيسى فى مسرحية مروحة الليدى وندرمير مثلاً لاوسكار وايلد يتركز فى الصراع بين الفرد والمجتمع، وكان على وايلد أن يحول هذا الموضوع المجرد الواسع إلى مسرحيه مركزه

مجسمة أى كان عليه أن يختار موقفاً محدداً محكما وأن يفرض عليه الحدود التى تجعله يصلح للمسرح. والفرد الذى اختاره أوسكار وايلد هى مسز إرلين زوجة تخلت عن ابنتها الصغيره وعن زوجها وفرت مع عشيقها وأفهمت الابنه أن أمها قد ماتت. ومرت عشرون سنة نمت خلالها الابنه ثم تزوجت وأصبحت تحمل لقب الليدى ويندرمير.. والام تريد أن تفرض نفسها على المجتمع الذى نبذها، وتريد أن تفعل ذلك بمساعدة من زوج ابنتها ودون علم من الابنه.

والموقف يتحدد فى حدث واحد فى حفلة الليدى ويندرمير، تلك الحفلة التى تجسم المجتمع.

ووايلد لم يتتبع مسز إرلين وهى تهجر ابنتها وتفر مع عشيقها مع أن مسز إرلين هى العنصر المحرك للمسرحية بأجمعها، بل بدأ حيث يبدأ الصراع بدأ بعودة مسز إرلين إلى الميدان ومحاولتها فرض نفسها على المجتمع الذى نبذها.

فالمسرحية يجب أن تبدأ بالحاضر وتشير إلى الماضى اشارات يتضمنها الحاضر، لان الدراما توجد حيث موقف متأزم أى فى قمة الموقف، وهى تهمل مايسبق هذا الموقف ومايليه.

وإذا اكتشف الكاتب المسرحى أن موقفاً ما لا يحتمل التأزم فعليه أن يهمله.

والموقف الذى يخلقه الكاتب يتطور عن طريق التناقص، ففكرة ما تدعو إلى وجود فكرة معارضة، وشخصية لها اتجاه خاص تتطلب وجود شخصية ذات اتجاه مضاد وبذلك يتطور الموقف عن طريق التناقص وإذا زدنا من حدة هذا التناقص وطورناه فى اتجاه واحد موحد تحول إلى الصراع الذى نسميه بالصراع الدرامى.

والصراع قد يكون صراعاً بين شخص وآخر أوبين شخص والمجتمع الذى يعيش فيه أوبين فكرة وفكرة. والصراع يتوفر فى العالم الخارجى كما يتوفر داخل النفس الانسانية، أى أنه قد يكون صراعاً خارجياً أوصراعاً داخلياً، أومزيجاً من الصراع الخارجى والنفسى.

والتطور والتغيير يحدث للشخصية نتيجة لأشتراكها أواحتكاكها بهذا الصراع. وقد يكون هذا التطور تطوراً داخلياً فى نفسية الشخصية أوتطوراً خارجياً فى ظروف هذه الشخصية أومزيجاً من التطور الداخلى والخارجى. وعلى كل فوجود التطور

لازمه من لوازم المسـرحية فالمسرحية التى تخرج منها الشخصية كما دخلتها لا معنى لها ولا مبرر لوجودها .

عدد الشخصيات

المؤلف المسـرحى محدود أكثر من المؤلف القصصى فى عدد الشخصيات التى يستخدمها ففى عدد كبير من القصص كما فى المسـرحية ينشب الصراع بين شخصيتين أوعدة شخصيات رئيسية ولكن مامن قاعدة تلزم القصصى بالالتزام بهذا العدد المحدود من الشخصيات. فالمجال أمامه واسع وهو يستطيع أن يخلق العدد الذى يخدم غرضه من الشخصيات، ويستطيع فى ذات الوقت أن يوفى كل شخصية حقها من العناية .

بينما نجد أن الحدود التى تحد المؤلف المسرحى تلزمه أن يركز على شخصية أو شخصيتين ولذلك يجب أن يلم تماماً بالشخصية الرئيسيه فى مسرحيته وبالدور الذى تقوم به فى الحدث وبأهمية هذا الحدث وبالمعنى الذى يكون خلفه، وأى الشخصيات تؤثر فيه وتوجهه بأفعالها وإلا انتقل التركيز من الشخصيات الرئيسيه إلى الشخصيات الثانوية .

وفكرة الشخصية الثانوية فكره ترتبط بالدراما ولا ترتبط بالقصة وكلما كثر عدد الشخصيات فى المسرحية كلما أصبح

العدد الاكبر منها شخصيات ثانوية ، والشخصيات الثانوية توجد فى الدراما لا من أجل ذاتها بل لأن لها علاقة بموقف رئيسى لشخصية من الشخصيات الرئيسيه .

وفى كثير من الاحيان يضطر المؤلف المسرحى الى استخدام مجموعة غير متجانسة من الشخصيات تمثل المجتمع كما يراه أوقطاعاً من هذا المجتمع كما فعل وايلد فى « مروحة الليدى ويندرمير » وشريدان فى « مدرسة الفضائح » وكونجريف فى « طريق الدنيا » وكما يفعل الكثير من الكتاب المعاصرين .

وهنا يواجه المؤلف مشكله لابد له وأن يتغلب عليها وفقا لموهبته المسرحية فهو اما أن يختار عدداً قليلاً من الناس ليوفيهم حقهم من العناية فى رسم الشخصيات وبذلك ينفذ عنصر التنوع الذى يتسم به المجتمع الذى يريد أن يرمز اليه وأما أن يختار عددا كبيراً من الناس لاتتاح لهم الاعماق الدراميه الواجب توافرها .

والتركيز فى عدد الشخصيات المسرحية يملى على الكاتب المسرحى واجبات تجاه هذه الشخصيات ، فلابد له أن يجعل تصرفات الشخصية متمشية مع بعضها البعض ونابعة فى ذات الوقت من طبيعة الشخصية ، وأن يجعل فى ذات الوقت الباعث

على هذه التصرفات باعثاً قوياً ومقنعا ونحن نتوقع من الكاتب أن يصل إلى اعماق الشخصية وإلى الملامح الفردية التى تميزها .

ويجب على الكاتب أن يرفض العموميات والاستجابات المحفوظة والاكليشهات المكرره فليست كل حماة مشاكسة ولا كل فقير طيب ولا كل غنى فاسق ولا كل زوجه متفانيه فى الاخلاص لزوجها ولا كل أم مستعده للهلاك فى سبيل ابنائها . فكل شخصية مسرحية فرد متميز لا شبيه له فهو انسان ينفرد بملامح فرديه خاصة به ، ومن طبيعة هذه الملامح تنبع البواعث التى تدفعه إلى التصرف ، فالباعث الذى يحرك امرأه معينه قد لا يحرك امرأة أخرى وهكذا ، فعطيل لم يقتل ديدمونا لان كل زوج فى مكان عطيل من شأنه أن يقتل زوجته بل لان عطيل هو عطيل بملامح شخصيته المتميزه التى تجعل تصرفاته معقوله ومقبوله .

والمؤلف أيضاً يجب أن يبرر الاحداث التى تصادف شخصياته ويسببها بحيث تبدو مقبوله ومعقوله .

وكلنا نعرف جيداً الاحداث التى ينقصها التبرير والتعليل ، عندما يخطف الموت فجأة الشخصية الشريرة ، وتهبط فجأة الثروة

التى تحل جميع المشاكل المالية ويظهر فجأة الشخص الذى يسوى الصعاب وأمثال هذه الاحداث التى تعتمد على المفاجأة والمصادفة .

وهذه هى طبيعة « الفارس » و« الميلودراما » حيث يعتمد الكاتب على السرعة وعامل المفاجأة ليبقى المتفرج جاهلاً بتطور الموضوع وحيث يقدم شخصيات سطحية لتكون طيعة فى يده يحركها وفقاً لهواه ليخلق بها التأثير الذى يريده .

أما الكاتب الجاد فيجد من الضرورى أن يبرر أحداثه تبريراً قوياً وأن يمهد فى كل جزء للجزء الذى يليه ، وهو لا يمهد لتطور حدثه تمهيداً مباشراً ولكنه يوحى به ويعطينا من المعلومات مايجعلنا نتوقع هذا التطور وعملية التمهيد هذه جزء لا يتجزأ من مهمة الكاتب المسرحى فهو يمهد للحدث اللاحق بطريقتين ، باشارات خفيفه توحى به ، وبخلق الجو الملائم الذى يمهد له .

المكان

ورغم أن المؤلف المسرحى ليس محدوداً من الناحيه النظريه بالمكان فهو يستطيع أن يغيره من منظر إلى منظر ومن فصل إلى فصل ، غير أنه يكتشف عملياً أن من الخير له أن يحد نفسه .

فالحدث الموحد المركز هذا التركيز والذى ينحصر بين عدد محدود من الشخصيات الرئيسيه ليس من شأنه أن يتوزع على عدد كبير من الاماكن .

وعلى الكاتب أن يختار المكان أوالاماكن التى يمكن أن تقع فيها احداثه بشكل طبيعى وأن يجعلنا لانشعر بغرابة لوجود الشخصيات فى الامكنة التى اختارها ولا لخروجها ودخولها إلى هذه الامكنه .

والمشكله هى أنه كلما انحصر الحدث فى مكان معين كلما تضخمت مشكله الخروج والدخول إلى هذا المكان ، والكاتب مضطر إلى تبرير دخول شخصياته وخروجها تبريراً قوياً ومقنعاً ، وإذا نجح فى ذلك فنحن لانلحظ نجاحه ولكننا نلحظ فشله إذا لم يفعل ، ونشعر انه يحرك الشخصيات وفقاً لهواه .

ويقلل هذا من تأثير المسرحية .

هذه هى المشاكل التى تنبع من الحدود الزمانية والمكانيه للدراما وهناك مشاكل أخرى تنبع من اعتمادها اعتماداً كلياً على الحوار.

الحوار الدرامى

الحوار الدرامى ليس مجرد محادثه ولكنه يرتبط بحدث متطور له معنى، والحوار يكشف عن الشخصيات فى الحاضر، وقد يعطينا جانباً من الماضى ولكنه يتجه أساساً إلى المستقبل. فالحوار لابد وأن يؤدى دائماً إلى مزيد من التطور فى الحدث.

يقول الناقد المسرحى إريك بنتلى:
«كثيراً ماتقوم جملة من جمل ابسن بأربع أوخمس مهام فى نفس الوقت، فهى تلقى الضوء على الشخصية التى تنطق بها وعلى الشخصية التى يوجه إليها الكلام والشخصية التى يدور حولها الكلام وهى تطور الحدث إلى الامام وتنقل فى ذات الوقت إلى المتفرج معنى غير المعنى الذى تفهمة الشخصيات».

تطور الحدث والحوار

لابد أن يتقدم الحدث فى المسرحية من منظر إلى آخر ومن فصل إلى آخر، والحوار بالطبع هو الذى يؤدى إلى ذلك التطور. والحدث فى المسرحية لايتطور ولايتقدم فى هدوء وبرود وإنما تحت ظل من الشد والجذب، تحت ظل من الصراع.

والحوار يقوم بمهمتين يؤديان إلى تطور الحدث، فهو أولاً يؤدى إلى تطور الموقف الذى يعالجه منظر ما، وهو ثانياً يشير إلى

التطور فى المنظر اللاحق ويوحى به . وان لم يفعل توقفت المسرحية وجمدت وشعر المتفرج بالملل .

ويجب أن يكون الكاتب حريصاً فى اشارته إلى الحدث المقبل ، فلا يجعل هذه الاشارة إشارة مفتعله ، وإنما يجىء بها كجزء طبيعى من حديث طبيعى بين الشخصيات ، ففى مسرحية « الليدى ويندرمير» نجد الفصل الأول يشير إلى حفل يقام فى الفصل التالى والاشارة هنا إشارة طبيعية لان الشخصيات فى الفصل الأول تنتظر هذا الحفل ومن الطبيعى أن يجعلها الكاتب تتكلم عنه فى بساطة وبدون افتعال وفى مسرحية « فولبونى » للكاتب بن جونسون يتظاهر فولبونى بالاحتضار ويزوره عدد من الشخصيات تطمع فى أن يترك لها جانباً من ثروته .

وقبل حلول هذه الزيارة يناقش فولبونى مع خادمه هذه الشخصيات واحد بعد الاخر وهذه المناقشة مناقشة طبيعية ومعقوله ، فهى تعطينا معلومات عن هذه الشخصيات وعن مقاصدها الحقيقية . ولكن المسألة ليست مسألة معلومات ، المهم أن هذه المناقشة تطور الحدث وتتقدم به إلى الأمام لانها تجعلنا نتطلع إلى الزيارة المقبلة وننتظرها وعندما تحل نكون أكثر قدرة على التمتع بها لاننا نعرف المقاصد الخفية لكل من الطرفين وندرك الرياء الذى يمارسه كل منهما .

فالحوار لابد أن يعمل دائماً وأبداً على تطوير الموقف وعلى الاشارة للتطورات اللاحقة .

العرض والحوار

يواجه المؤلف المسرحى فى الفصل الأول لروايته مشكلة عرض العوامل التى يتألف منها الموقف والعوامل السابقة التى أثرت على هذا الموقف .

وكاتب القصة يتغلب على هذه المشكلة بسهولة ، فهو يستطيع أن يعتمد على السرد لعرض الموقف فى البداية ، ويستطيع أن يوقف تطور الحدث من وقت لآخر ليكمل هذا العرض ، ويستطيع أن يتدخل بالوصف والتعليق . ولكن الكاتب المسرحى لا يستطيع أن يتدخل بالسرد ولا بالوصف ولا بالتعليق لانه يعتمد على الحوار فحسب وعلى شخصياته أن تقوم بالمهمة كاملة .

فيجب أن تعرف على التو من هى هذه الشخصيات وماهو موقفها ومنشأ الصعوبة اننا يجب أن نعرف ذلك بطريق غير مباشر أى من خلال الحوار، فنحن نصل إلى هذه المعرفه والشخصيات تتكلم فى موضوع آخر.

فالشخصية لاتستطيع أن تدلى لنا بهذه المعلومات بطريقة

مباشرة. لأن هذا التفسير المباشر لن يأتى على لسان الشخصية وإنما على لسان الكاتب.

والشخصية مثلاً لاتستطيع أن تخاطب شخصية أخرى فتقول «فاكر امبارح لما جتللى الساعة سته واستلفت منى خمسة جنية». لأن من المفروض أن الشخصية التى يوجه إليها الكلام تتذكر هذه الحادثة جيداً. وكلام الشخصية يجب أن يكون متمشياً مع طبيعة هذه الشخصية ومع ما نعرفه عن الشخصية التى يوجه إليها الكلام. ولكى تكون الشخصيات مقنعة يجب أن لاتتكلم الكلام الذى يبدو بالنسبة إليها كلاماً معاداً أوسطحياً يقصد منه إيصال المعلومات إلى المتفرج ومشكلة عرض عوامل الموقف تثقل عاده الفصل الأول من المسرحيه وتجعل الحركه فيه بطيئه. ولكن بعض الكتاب يتغلبون على هذه المشكلة، ففى مسرحيات ابسن لا يستأثر الفصل الأول بعرض الموقف وعوامل الماضى التى أوجدته. وإنما يسير العرض جنباً إلى جنب مع تطور الحدث فى الفصول التاليه حتى يقترب ابسن من النهاية.

ففى اللحظة الأولى من بداية مسرحية ابسن «روزمير شولم» نرى ر بيكا مدبرة البيت تتطلع من النافذة فى قلق ثم تعود إلى مكانها وتجلس وهى تستأنف عملها فى قطعة من النسيج وتدخل الخادمه وهى تستأذن فى تحضير مائدة العشاء فلابد وأن مستر

روزمير فى طريقه الان إلى البيت وتتجه الخادمه إلى النافذه لتغلقها حتى توقف تيار الهواء، وتلاحظ أن مستر روزمير فعلاً فى طريقه إلى البيت. وهنا تقفز ربيكا واقفه فى اضطراب، وتتجه إلى النافذة وهى تقول للخادمه «لاتدعيه يرانا».

وقبل أن تبتعد الخادمة عن النافذة تقول لربيكا «انظرى يا مس ربيكا لقد بدأ يستخدم طريق الطاحونة من جديد».

وتتطلع ربيكا فى حرص حتى لا يراها من فى الخارج وتقول فى انتصار «لقد جاء عن طريق الطاحونه ليلة أمس الأول أيضاً» ولكنها مازالت تترقب «والآن سنرى إذا ما كان....».

وتسأل الخادمة فى قلق «هل هو فى طريقه إلى الجسر الخشبى؟».

وترد ربيكا «هذا ماأريد أن أراه».

ولكن مستر روزمير لا يعبر الجسر الخشبى، أنه يستدير ويأتى إلى البيت عن الطريق الآخر الطريق الذى تصفه ربيكا بأنه طريق طويل.

وتقول الخادمه أنها تفهم لماذا يتجنب روزمير الجسر الخشبى بعد أن حدث فيه ماحدث.

وتبتعد ربيكا عن النافذة وتجمع قطعة القماش التى كانت تنسجها وتقول:.
«إنهم يتمسكون بموتاهم طويلاً فى روزمير شولم».

ومنذ الدقيقة الأولى يعطينا المؤلف الحقائق عن الموقف ويعرفنا بالشخصيات ويثير فينا فى نفس الوقت عنصر التشويق. فنحن نتعرف على الخادمه وعلى ربيكا مديرة البيت امرأة غير متزوجه تعيش فى منزل روزمير ونعرف أن الوقت وقت عشاء وأن المرأتين يعرفان شيئاً يدعونا الكاتب إلى تبينه ولكنه لا يفصح بعد عنه. وأن هناك علاقة بين ربيكا وروزمير ولكننا لم نعرف بعد ماهية هذه العلاقة.
وأن مستر روزمير لكى يصل إلى البيت لا بد أن يسلك واحداً من طريقين طريق طويل أوطريق مباشر إلى البيت يمر بالطاحونة والجسر الخشبى وأن شيئاً ما قد حدث فوق هذا الجسر الخشبى.. شيئاً يجعل روزمير يتجنبه ويلجأ إلى الطريق الطويل ولكنه تجرأ أمس الأول واستخدمه ثم عاد بالامس فتجنبه، وربيكا مهتمه اهتماماً خاصاً بما سيفعله اليوم. ولكنه يستدير فى اللحظة الأخيرة ويتخذ الطريق الطويل.

ونحن نتساءل ما الذى حدث على الجسر الخشبى ونساعد ابسن فى عرضه للموقف بهذا التساؤل ولا أحد يجيبنا على تساؤلنا فى

تلك اللحظة ولكن ربيكا تشير إشارة خفيفه إلى الموت حين تقول : «إنهم يتمسكون بموتاهم طويلاً فى روزمير شولم» .

وهذه الجملة يظل صداها يتردد فى مسمعنا طوال الرواية ، وابسن يكشف شيئاً فشيئاً عن إنتحار زوجة روزمير وعن سيطرة الظروف الماضية على الظروف الحاليه ، كل هذا ونحن لاننسى ابداً جملة ربيكا لأن الرواية باكملها تشرحها وتعمق معناها فالعرض الذى يثقل كاهل الكاتب المسرحى العادى يصبح فى يد عبقرى كأبسن عنصراً من عناصر التشويق .

الحوار ووسائل الاخبار الاخرى

الحوار هو الوسيلة الرئيسية التى يستخدمها الكاتب المسرحى للتعليق والادلاء بالمعلومات ولكنه ليس بالوسيله الوحيده ، فهناك بعض الحيل التى استخدمها الكاتب المسرحى إلى جانب الحوار وان كان الميل إلى استخدامها قد تضاءل فى المسرح الحديث .

فالشخصية تستطيع وهى بين غيرها من الشخصيات أن تتكلم على حده وكأنها تخاطب نفسها ، وكلام الشخصية فى هذه الحالة يقصد به الجمهور المشاهد لا الشخصيات الموجوده على المسرح .

واوجين أونيـل يسـتـخـدم هذه الطريقة طوال المسـرحية ليبرز التناقض بين إحساس الشخصية الحقيقى وبين الكلام الذى تتفوه به.

والـشخصية تستطيع أن تتكلم حين تنفرد بنفسها على المسرح بما نسميه الأن بالحدث الداخلى.

ويمكن لأى كـاتب مسرحى أن يستخدم كل من الوسيلتين للتعليق وللاخبار ولتعميق أبعاد الشخصية فامن شىء فى تقاليد المسرح يحول بـينـه وبين اسـتـخـدامها. ولكنه فى ذات الوقت يعرض نفسه لخطورة كبيرة، فكل من الوسيلتين يمكن أن يستحيل من مـصـدر قوة للمسرحية فى يد كاتب قدير إلى مصدر إفتعال فى يد كاتب لا دراية له.

خـذ مـثـلاً الحـديـث الـنـفسى، فالكاتب لا يستطيع أن يجعل الـشـخـصـية تنعزل بنفسها على المسرح وتتحدث كلما شاء ذلك، بل لابـد لـه مـن إيجاد الظروف المادية والنفسية التى يصبح فيها الحـديـث النفسى تعبيراً طبيعياً عن الشخصية. وفى المنظر النهائى من مـســرحـيـة مارلو «الدكتور فاوست» كان على فاوست أن يـواجـه الشياطين وحده. ومن الطبيعى أن يقوده خوفه ويأسه إلى الانـفـجـار، إلى الـتـعـبير بـصوت مرتفع عن مكنون نفسه. ونحن

نـتـقـبـل هـذا الانفجار، نتقبل حديثه النفسى لانه وليد الظروف الطبيعيه المحيطه بالشخصية .

الحوار والاقناع

ولكى يكون الحوار مقنعاً لابد وأن يبدو طبيعياً كالحوار الذى نتبـادله فى حياتنا العاديه و والتفاهات والاستطراد هى الصفات التـى تـميز حـوارنـا فـى الحيـاة الـعادية ، ولكن المسرح كما قلنا يحتـاج إلى التركيز وتأثير الدراما يعتمد إلى حد كبير على العناية التـى يـبـذلهـا المؤلـف. لحصر الحوار فى الموضوع المعين الذى تدور حوله مسرحيته .

وهـنا يحدث التناقض الذى يقع فيه المؤلف المسرحى ، فلابد أن يـكـسـب حـواره الـسـمـه الـطبيعيه دون أن يغرقه فى بحر من الـتـفـاهـات التى يتسم بها حديثنا العادى ، ولابد أن يركز على موضوعه دون أن يتسم هذا التركيز بالافتعال .

والـواقـع أن أغـلـب المؤلفين المسرحيين يتعمدون إضافة بعض الجـمـل الـتـى يمكن الاستغناء عنها ليكسبوا الحوار السمه الطبيعية وخـاصـة قـبـل وبـعـد المنـاظر التى تتأزم فيها الأمور أما فى هذه المنـاظر الاخـيـرة فـلا يـسـتـخـدم الكاتب إلا ما هو ضرورى لتطور موقفه .

يقول الكاتب المسرحى سترندبرج وهو دعامه من دعائم المسرح الطبيعى الذى يحاكى الحياة محاكاة دقيقة أنه يسمح لشخصياته أن تخرج عن الموضوع بعض الشىء ليضفى على الحوار السمه الطبيعية ولكنه يفعل ذلك فى المناظر الأولى فقط أما بعد ذلك فهو يطور حواره تطوراً محكماً وفقاً لخطة موضوعه.

ولكى يكون الحوار مقنعاً يجب أن يتجه الكاتب المسرحى إلى الناس ويلقط بحاسته اللغوية طريقتهم فى التعبير ومصطلحاتهم ولهجاتهم ووقع هذه اللهجات.

وإكساب الحوار السمه الطبيعية ليس بالبساطه التى يتصورها بعض الناس فما هو طبيعى فى زمن ليس بطبيعى فى زمن آخر وماهو طبيعى بالنسبة لشخص ليس بطبيعى بالنسبه لشخص آخر وهناك مستويات مختلفة للحديث فرجل الشارع لا يتكلم كما يتكلم الشخص المثقف ووقع الحديث يختلف من منطقة إلى منطقة فالقاهرى يتكلم بطريقة تختلف عن الطريقة التى يتكلم بها الدمياطى مثلاً، وهناك عشرات من السمات تميز اللغة التى يتحدث بها الناس، سمات عامة وسمات خاصة لان لغة كل إنسان هى فى حد ذاتها التعبير عن شخصيته الفرديه المتميزه، وهى أيضاً التعبير عن شخصيته الاجتماعية.

والواقع أن المهمه التى تقع على عاتق الكاتب المسرحى مهمة ضخمة فالحوار لايجب أن يكون مقنعاً فحسب بل يجب أن يكون فى نفس الوقت ملائماً للزمان والمكان والشخصية .

الحركة أو الإيقاع

إن الحوار يعطينا إحساساً بالتقدم إلى الأمام وهذا الاحساس نسمية الحركه أو Tempo ، فاللغة ليست مجرد كلمات بل هى وخاصة فى المسرح ايقاع معين وفى هذا يقول ستانسلافسكى أن فى أيه مبسرحية جيده هناك سطحان السطح الخارجى وهو الحوار الذى ينم عن الموضوع والسطح الداخلى وهو الايقاع الذى ينم عنه الحوار. وان هذا السطح الداخلى هو الذى يهتدى به المخرج والممثل فى أداء المسرحية ، وكان ستانسلافسكى يغالى احياناً فيعتبر أن الإيقاع فى المسرحية لا يختلف فى جوهره عن الايقاع فى الموسيقى حتى أنه كان يقول أن فى الامكان اعتبار المسرحية نوته موسيقية ـ تختلف عند التنفيذ من يد إلى أخرى ، ومهما كان ستانسلافسكى مغالياً إلا أن الحقيقة أن المخرج يعتنى أول مايعتنى بالايقاع المعين الذى تنم عنه المسرحية وعندما يستطيع ضبط هذا الايقاع يصبح فى مقدوره أن يضع المسرحية على خشبة المسرح .

وقد تكون حركة الحوار غير محسوسه أوسريعة وهذا يتوقف على مقاصد الكاتب. فالكاتب يريد لهذه الحركة أن تكون مختلفة من مسرحية إلى أخرى أوحتى في اجزاء مختلفة من المسرحية. فالحركه عاده تكون بطيئة فى الجزء الأول من الرواية حيث يواجه الكاتب مشكلة عرض الموقف والتمهيد للفصول اللاحقة.

وكثيراً ماتتردد الشكوى من أن الحركه بطيئه وأن الشخصيات تتكلم بطريقة تجعل الحدث يتوقف أو يتقدم بطريقة مملة.

والجمهور المسرحى عندنا جمهور مؤدب للغاية وهو عندما يشعر ببطء الحركه يعبر عن ملله بطريقة لا شعورية، فعندما ينحرف المؤلف عن الخط الرئيسى لمسرحيته وعندما يركز على الاجزاء الغير هامه وعندما يغرقنا ببحر من التفاصيل لا علاقه لها بهذا الخط الرئيسى، عندما يتوقف الحدث ويفشل الحوار فى تطويره إلى الأمام نسمع على التو اصوات فى الصاله، اذ تنتاب الجمهور نوبات متقطعة من السعال.

وهذا السعال هو اشارة أكيده إلى أن المؤلف فى هذا الجزء بالذات قد انفصل عن جمهوره. وهذا الانفصال بين الكاتب

وجمهوره أقسى ما يمكن أن يحدث لفنان لأن الفن ليس تعبيراً مباشراً عن الفنان ولكنه خلق جسم محدد يقصد به اثارة انفعال معين فى القارئ أوالمشاهد .

والفنان فى ترتيبه عادة ما يحاول أن يصل إلى القارئ والمشاهد ، ويعتمد فى ذلك على الأشكال التى تستجيب لها العقل الإنسانى لأنها فى طبيعة التجربة الانسانية . فالعقل الانساني يستجيب للمواقف التى تبدأ هائة ثم تتأزم ، ويستجيب للمقارنه وللتقابل والتوازى والتعارض وللتوازن والتكرار لانها من صميم التجربه الانسانية .

والفنان إذا سواء أكان كاتب مسرحية أوقصة أوقصيدة يريد أن يضفى الشكل على موضوعه لكى يخلق خلقاً فنياً يثير الانفعال فى نفس القارئ أوالمشاهد .

ماهو الشكل ؟ هل هو إناء نصب فيه الموضوع فيصبح بقدرة قادر أدباً ؟ .

أود هنا أن أتوقف لاعرض نظرية الشكل فى النقد الحديث .

يعرف كينيت بيرك الشكل فيقول:

«الشكل فى الأدب هو اثارة رغبات وأشباعها، ويتوفر الشكل فى العمل الأدبى، إذا ما أثار كل جزء فيه توقعاً فى نفس القارئ لجزء لاحق واثبت تطور الحدث صحة هذا التوقع ويوضح المثل التالى كلام بيرك.

فى مسرحية «هاملت» لشكسبير لا يقابل هاملت شبح أبيه إلا فى المنظر الرابع من الفصل الأول، ولكن منذ البداية والجمهور ينتظر ظهور الشبح فقد مهد له شكسبير من قبل ظهوره.

والأن جاءت اللحظة الموعوده وهاملت يقف مع هوراشيو فى انتظار ظهوره.

ويسأل هاملت هوراشيو عن الساعة. لقد قاربت الثانية عشر.

بل لقدّ دقت الساعة.

هوراشيو– حقاً– لم أسمعها، إذا لقد اقترب الوقت الذى إعتاد الشبح فيه أن يظهر.

وهنا تسمع أصوات خارج المسرح– دقات طبول– وقد حانت ساعة ظهور الشبح لان أصدقاء هاملت حددوا ساعة ظهوره بالساعة الثانية عشر.

والأصوات تتضخم خارج المسرح ، ولكنه بالطبع ليس بالشبح فهي اصوات تنبعث من القصر حيث يقيم الملك حفله صاخبة وهذا تفصيل دقيق ومفيد . فها نحن ننتظر ظهور شبح وبدلا من الشبح يأتينا دقات طبول مرحه . وعندما تصمت الطبول نشعر بمدى وحدة هؤلاء الرجال الذين يقفون فى مكان مهجور ينتظرون شبحاً .

والكاتب هو الذى حدد شعورنا تجاه هؤلاء الرجال بعرض صورة تجاه الاخرى بعرض الأسود إلى جانب الأبيض ، فدقات الطبول المرحه صورت لنا القصر والأضواء والمرح .

ولكن الحفل الذى يقام فى القصر فتح موضوعاً للمناقشة ففى الظلام أخذ هاملت يناقش فى هدؤ اتجاه ابناء وطنه إلى الادمان فى شرب الخمر، وكيف انها تسىء إلى سمعتهم فى الخارج وبينما هو يتناقش فى هذه الأمور فى ذكاء إذا بهوراشيو يصرخ .

ـ انظر يا مولاى هاهو ذا الشبح ! .

كل هذا الوقت ونحن ننتظر الشبح ومع ذلك يأتى فى الوقت الذى لايشير إلى مجيئه . وهذا الشبح الذى مهد شكسبير

لظهوره طيلة الرواية كل هذا التمهيد والذى انتظرناه طويلاً يأتى كمفاجأه لنا .

والأن وقد ظهر الشبح فنحن ننتظر شيئاً آخر: كلمة من هاملت ، فلابد وأن يواجه هاملت الشبح .

وهنا يستخدم شكسبير التناقض ليخلق التأثير المطلوب ، فبعد حديث هاملت المنطقى الهادئ عن إدمان بنى وطنه للخمر، ينفجر كلامه كالسيل عند رؤية الشبح ، وانفجاره اشبه بدقات الطبول الأولى بل لعلها أوقع منها إذ أن فيها إشباعاً للرغبة التى اثارها المؤلف والتى انتظرناها طويلاً غير أن هذه الرغبة ماتلبث بدورها أن تصبح دعوه إلى رغبة جديده، فقبل ذلك اردنا أن يقابل هاملت الشبح ولكننا الان نريد أن يعرف هاملت من الشبح سر مقتل أبيه ولكن شكسبير لا يشبع رغبتنا فى الحال إنه يحتفظ بهذه الرغبة متأججه حتى يشبعها فى المنظر التالى أى فى المنظر الخامس من الفصل الأول .

فالشكل وفقاً لبيرك هو اثارة رغبة واشباعها . واثارة توقع فى كل جزء لجزء لاحق . والشكل اذن يعتمد لا على سيكلوچية البطل ولا الكاتب وإنما على سيكلوچية القارئ أوالمتفرج .

والشكل وفقاً لبيرك ينقسم إلى خمس مظاهر متميزه يستخدمها الكاتب فى عرض مادته عن وعى أو عن غير وعى .

فالمنظر الأول هو التطور المنطقى حيث يرتب الكاتب أحداث قصته بطريقه منطقية بحته بحيث يبنى خطوة فوق خطوة ، ولكى يصل من الألف إلى الحاء مثلا لابد له وأن يمر بالباء والجيم وهو بذلك يعطى مقدمات معينه تترتب عليها نتائج معينه . والقارئ أوالمتفرج يفهم هذه المقدمات وحين تأتى النتائج يدرك حتميتها لأن مثل هذه المقدمات لابد وأن تنتهى إلى هذه النتائج . ومن هنا يستكمل العمل الفنى الشكل لأن الكاتب يوجه رغباتنا إلى اتجاه معين والقصة تسير فى هذا الاتجاه فتشبع بذلك رغباتنا .

والتطور الكيفى شبيه بالتطور المنطقى ولكنه أكثر دقة منه . ففى التطور المنطقى الذى عرضت له سابقاً تمهد خطوة إلى خطوة تالية اوحادثة إلى حادثة تالية ، فقتل د نكان فى مسرحية « ماكبث » يمهدنا لتوقع موت ماكبث مثلاً .

أما فى التطور الكيفى فيمهد وجود خاصة معينة لوجود خاصة أخرى ، ووجود جو معين لجو آخر ، ففى صفحات الرواية

الواحدة نرى الدموع تليها الضحكات ونرى الانقباض يليه التخفف من هذا الانقباض.

ونحن لانتوقع هذا التطور الكيفى فى الرواية أوالمسرحية عن وعى، ولكننا نرغب فيه بلا وعى، وحين يأتى نرضى عنه. فبعد الكآبه التى تجثم على صدورنا عقب مقتل دنكان فى مسرحية ماكبث نرحب بمنظر البواب الذى يسوده المرح والتهريج.

والشعر الحديث يميل إلى استخدام التطور الكيفى وقصيدة «الأرض الخراب» ل. ت. س. إليوت مليئة بهذا التطور الكيفى الذى ينقلنا من حالة شعورية إلى حالة شعورية معارضة ومتمشية مع الحالة الأولى فى نفس الوقت. وهذا التعارض فى حد ذاته يعمق من الشعور بالموقف.

والتكرار هو المظهر الثالث من مظاهر الشكل. وهو الطريقة الوحيدة التى يستطيع بها الكاتب أن يتكلم عن الموضوع الذى يعالجه وأن يثبت فى ذهن القارئ المبادئ الاساسية التى تكمن خلف مسرحيته أوقصته. ولا أعنى بالتكرار هنا تكرار الكلمات أوالجمل وانما تكرار الصورة والتفاصيل المجسمة.

فالكاتب مثلا يريد منا أن نكون فكرة معينة عن شخصية من شخصياته و يريد أن يقول انها شجاعة أوجبانة، فاضلة

أومستهترة، خيرة أوشريرة. ولذلك فهو يرينا هذه الشخصية فى مواقف متعددة ومختلفة، ولكننا نخلص من هذه المواقف المتعددة والمختلفة بالفكرة التى يريد منا أن نكونها عن هذه الشخصية.

وعندما نكون هذه الفكرة عن الشخصية نتمسك بها ونطالب بأن تكون بقية تصرفات الشخصية متفقة مع الفكرة التى كوناها عنها.

ومايـنطبق على الشخصية ينطبق على القصة ككل أو على المسرحية ككل. فعن طريق تكرار الصور والتفاصيل ندرك المبادئ الأساسية التى تكمن خلف هذه الصور والتفاصيل ونطالب بتوفرها فى بقية المسرحية، فإذا فشل الكاتب فى توفيرها أصبنا بخيبة أمل واذا نجح استكمل عمله الشكل لأنه اثار فينا رغبة واشبعها.

وإلى جانب التطور المنطقى والكيفى والتكرار توجد أيضاً بعض الأشكال الثانوية والفرعية التى يزخر بها كل عمل فنى. فنسيج القصة والمسرحية ملئ بالاستعارة والتشبيه والمقارنه والتوازى والتقابل والتعارض والاستطراد والاكتشاف وما إلى ذلك.

والأشكال الفرعية تتوفر أيضاً فى بناء القصة والمسرحية

ويكون لها كيانها المستقل فكل منها يمثل حدثاً صغيراً له بداية ووسط ونهاية، ولكنها لا تتطلب فى حد ذاتها مهما بلغت من الروعة بل توجد لأنها تقوى الخط الرئيسى للمسرحية أوللقصة وتبرز المعانى التى يرغب الكاتب فى إبرازها.

والجزء الذى يتوقف فيه هاملت ويعطى المزمار ويطلب منه أن يعزف عليه مثل موفق للشكل الفرعى.

والدراما فى العصر الاليزابيثى مليئة بالأشكال الفرعية والثانوية التى تقوم بخدمة العمل الفنى ككل وبتقويته وإغنائه.

وهذه المظاهر للشكل مترابطة للغاية فجزءمعين من المسرحية لا يمكن أن يتدرج تحت عنوان واحد من هذه العناوين لأن العمل الفنى وحدة عضوية لا يعمل فيها عنصر فى عزلة عن غيره من العناصر.

والنظر النهائى فى أى رواية قد يكون شكلاً منطقياً من حيث أن احداثه تعطى النهاية الحتمية للمقدمات الدرامية، وشكلاً كيفياً لأنها تعطى حالة نفسية ملائمة للحالة التى سبقتها، وشكلا مبنياً على التكرار لأن الشخصية تثبت من جديد طبيعتها، وشكلاً فرعياً لأنها فى حد ذاتها تنطوى على حدث صغير له بداية ووسط ونهاية.

وفى السطور الأخيرة التى يقولها عطيل قبل مصرعه تتوفر كل هذه الأشكال مجتمعة. فالانتحار هو النتيجة الطبيعية لاحداث المسرحية (تطور منطقى) ومايحدث فى هذا الجزء يلائم الحالة الكئيبة التى وصلنا كمشاهدين إليها (تطور كيفى) والكلمات فى هذا الجزء تكشف عن خصائص شخصية عطيل كما عرفناها طوال المسرحيه، الشخصية التى تتمتع بالجرأة والشجاعة وبالخيال الجامح (شكل مبنى على التكرار). وفى تطور هذا الجزء ذاته الذى ينتحر فيه عطيل ببداية ووسط ونهاية فهو يكاد يكون مستقلاً بذاته (شكل فرعى).

وبعد هذا العرض البسيط لنظرية بيرك أحب قبل أن انتهى أن أقول كلمة أخرى قصيرة:

لقد أثبتت الدراسات الأدبية أن عنصر المفاجأة لا يلبث أن يتحول إلى كليشيه محفوظ وان الميلودراما تصبح الوانا تقليدية مملة إلا فى أيدى النوابغ، وأن الدراما التى تعتمد على التوقع لا على المفاجأة، التى تعتمد على اثارة رغبات واشباعها هى التى تعيش كأدب حى فى جميع الأماكن والازمنه.

البناء الدارمى

المفاهيم الفنية مسائل دقيقة للغاية يساء فهمها بسهولة إذا ما تداولها غير المتخصصين أما إذا ما تداولها أنصاف المتخصصين فتصبح فى أيديهم قوالب جامدة كالطوب تماماً تسئ إلى الأعمال الفنية أكثر مما تفيدها.

ولقد وصلت إلى هذا الرأى بعد المعارك النقدية الكثيرة التى خضتها على صفحات الجرائد والمجلات فى السنوات الأخيرة مما جعلنى أومن بأن الجهل بالمفاهيم الفنية أفضل من العلم بها علماً ناقصاً ولم يكن هذا الايمان ثمرة يأس، بل ثمرة إدراك للحقيقة ولذلك آليت على نفسى ألا اتناول المفاهيم الفنية خارج نطاق الجامعة فبالدراسة والمناقشة يمكن إدراك هذه المفاهيم بشىء

من الوضوح ، أما على صفحات الجرائد والمجلات حتى المتخصص منها فالأمر يختلف .

فى المسرح مثلا عدم معرفة أفراد الجمهور بالمفاهيم المسرحية لا يعوق تذوقهم للاعمال التى يشاهدونها . على العكس يساعدهم على الاستمتاع بها ، فهم يتركون النفس على سجيتها وسجية العمل الفنى الذى أمامهم .. أما مع أنصاف المتخصصين ــ مع من قرأ أوسمع شيئاً عن البناء الدارمى أو الصراع أو العقدة أوغير ذلك من المفاهيم المسرحية دون أن يدركها إدراكاً شاملاً سليماً ــ فغالباً مانجد هذه المفاهيم الناقصة تقف حائلاً فى سبيل استمتاع المشاهد بما أمامه على المسرح إذ تصبح مقاييس جامدة قد تنطبق وقد لاتنطبق وهى لذلك تحيره وتبلبل تفكيره فإذا كان المشاهد ممن يمارسون النقد فى الصحف انتقلت الحيرة والبلبلة إلى ما يكتب وأصبح التخبط أهم ما يميز نقده .

والبناء الدرامى ليس مصطلحاً عاماً فهو ليس تركيبة معينة تصلح لكل زمان ومكان مثل تركيبة الماء فى الأوكسچين والهيدروچين .. ففى الفن ليس هناك ماهو عام وانما هناك دائماً ودائماً أبداً ماهو مخصص .. ولذلك فنحن عندما نتكلم عن البناء الدرامى انما نعنى البناء الدرامى لمسرحية معينة ، ولكل مسرحية على حدة وإذا كان نقادنا فى المدة الأخيرة قد انحازوا إلى

كلمة البناء يستعملونها بكثرة وإسراف فانى أريد آن اذكرهم بأن البناء انما هو مرادف للشكل.. لعل هذه التذكرة تحد من اسرافهم قليلاً.. فكما أنه لا وجود للشكل المطلق كذلك لا وجود للبناء المطلق.. فلكل عمل فنى شكله أوبناؤه الذى يحدده العمل نفسه والذى يختلف من عمل إلى آخر، وهذه هى نقطة البدء فى معالجة مسألة كمسألة البناء الدرامى.

وفى أول درس فى النقد نعلم التلاميذ عندنا فى الجامعة أنهم بازاء أى عمل فنى يحاولون نقده يجب أن يسألوا أنفسهم سؤالين.. أولاً ما الذى حاول الكاتب أن يحققه، وثانياً كيف حققه؟. فالعمل يجب أن يفهم لا استناداً إلى قواعد ثابتة بل إستناداً إليه من داخله وفى إطاره الخاص، فقد مضى الزمن الذى كنا نشترط فيه شروطاً معينة تفرض على العمل الفنى فرضاً لاننا قد ادركنا، وادركنا بوضوح تام منذ أكثر من نصف قرن أن الموضوع الفنى يفرض على نفسه الشكل أوالبناء الفنى الملائم وأنه بالتالى لا جود للشكل أوللبناء وانما للشكل والبناء الملائم وعلى قدر عدد الاعمال الفنية تكون الاشكال الفنية.. فليس المهم أن يطابق العمل الفنى مواصفات شكلية معينة.. هذا خطأ لوحدث لكنا شكليين جامدين ولكان العمل الفنى آلياً فى بنائه.. ولكن المهم أن يكون الشكل هو التعبير الملائم

عن الاحساس يتناسب معه ويلائمه ويعادله معادلة تامة.. فالشكل أوالبناء ليس شيئاً منفصلا عن الموضوع وانما هو الموضوع نفسه بعد أن تجسد فى الصورة الملائمة له.. ولكن يبدو أن هذه الحقيقة لم يدركها بعد كثيرون ممن يمارسون النقد عندنا.. فهم مازالوا يطالبون بأن تستوفى المسرحية مواصفات معينة للشكل أوالبناء الدرامى وهذا معناه أنهم ينظرون إلى الشكل على أنه مجموعة قوالب ثابتة يصب فيها المضمون أيا كان.. وهذا لو علموا تفكير دون مستوى النقد فى عصرنا الحديث..

ونعود إلى البناء الدرامى.. واضح مما أسلفنا أنه ليس مجموعة أشكال أوقوالب جامدة تصب فيها المسرحيات المختلفة.. ولكن هذا لا يعنى أنه لا وجود له.. فالبناء الدرامى موجود فى الأعمال الفنية تماماً مثلما يوجد قانون الجاذبية فى الحياة.. بأشكال مختلفة ولكن بنمط واحد دائماً.. وكلما كان الشكل بسيطاً مألوفاً استطعنا أن نميز النمط ونتبينه فى وضوح.. وكلما كان الشكل معقداً أوغير مألوف كان من الصعب أن نميز النمط أونتعرف عليه.. ولعل أهم ما يتميز به الفن الحديث أنه فن معقد مركب وفى هذا بعض العذر لمن يتوه عن النمط الدرامى فى مسرحية حديثة.. حديثة لا لإنها كتبت العام الحالى — فكثير من المسرحيات الحديثة التاريخ هى فى الحقيقة مسرحيات

قديمة ــ ولكن حديثة فى بنائها المركب فى تصورها .. فى أسلوبها .. بإختصار حدثة فنياً لا تاريخياً .

لقد قارنت النمط الدرامى بقانون الجاذبية .. لأن النمط الدرامى هو أيضاً قانون استكشفه أرسطو كما استكشف نيوتن قانون الجاذبية .. والقوانين الفنية مثل القوانين الطبيعية نواميس وليست قواعد مفروضة فكما أن نيوتن لم يفرض من عنده قانون الجاذبية كذلك لم يفرض أرسطو القانون أو النمط الدرامى بل استقرأه من دراساته للأعمال الدرامية فى عصره .. وأوضح مظهر لهذا النمط هو أن البناء الدرامى يتكون من ثلاث مراحل : بداية ووسط ونهاية وأن هذه المراحل متصلة بعضها بالبعض اتصالاً عضوياً .. أى بالحتمية .. ولقد أسىء فهم هذا النمط شأنه شأن كثير من المسائل الفلسفية فتصور البعض أنه شكل آلى ثابت مع أنه فى الحقيقة نمط يتخذ فى كل عمل درامى شكلاً جديداً .

ولسنا هنا بمعرض الحديث عما أصاب أرسطو من سوء تفسير أوسوء تقدير ويكفى أن نذكر أن النقد الحديث قد أعاد إلى استكشاف أرسطو الكثير من كيانه وأصالته وبذلك زاده وضوحاً ، فنحن اليوم نطلق إسم الموقف على مرحلة البداية والتعقيد على مرحلة الوسط ولحظة التنوير على النهاية . هذا هو النمط الدرامى بمفهومه الحديث .. بسيط وواضح .. ولكن رغم بساطته ووضوحه

فمازال يساء تطبيقه ومازال يؤخذ على أنه قالب محدد واضح المعالم أوعلى أنه قاعدة يجب تطبيقها. فئة واحدة من النقاد فقط هى القادرة على إدراك هذا النمط وتمييزه فى الأعمال الدرامية المختلفة هى فئة النقاد التحليليين وهذا أمر طبيعى فقد كان أرسطو أول من حلل والتحليل كمنهج نقدى أمر صعب المنال وهو مازال بعيداً عن أغلب نقادنا لأنه يحتاج إلى ممارسة ودراسة وتدريب ومعرفة شاملة بالأعمال الفنية قديمها وحديثها وأولا وقبل كل كشىء إلى موضوعية تامة. والذى يهمنا فى هذا المجال أن النقد التحليلى بازاء إدراك النمط الدرامى فى أى عمل يحدد نقطة البدء أومفتاح العملية فيتعين على الناقد بادئ ذى بدء أن يكتشف فى العمل الدرامى المرحلة الأولى ـ مرحلة الموقف أومنبع الحدث فبدون تحديد هذه المرحلة لا يمكن للناقد أن يتبين النمط الدرامى بل سيكون نقده تعسفياً مهما اتخذ من مظاهر موضوعية أوتحليلية. وقد يظن البعض أن تحديد مرحلة البداية أوالموقف فى المسرحية أمر سهل فهى بطبيعة الحال بداية المسرحية، ولكن الأمر ليس بهذه البساطة فكثيرمن الأعمال التى تبدو فى شكل مسرحيات ليست مسرحيات على الاطلاق والسبب أنها لاتبدأ.. فنياً.. بالمعنى المفهوم للبداية لأنها لاتنبع من موقف، والموقف هنا لايعنى الموقف بمعناه المألوف فى الحياة ولكن الموقف الذى يحتم حدوث شىء معين.. الموقف الذى

يتضمن داخله حتمية معينة. وبدون تحديد الموقف بهذا المعنى – وهو المعنى الدرامى – يصبح من المستحيل إدراك النمط الدرامى فى أى عمل مسـرحى أوعلى الأقل فى إكتشاف وجوده من عدم وجوده.

والدراما أو البناء الدرامى أو النمط الدرامى من صفات كل عمل فنى سواء كان هذا العمل مسرحية أوقصة أوصورة أوسيمفونية، والمقصود هنا ليس النمط الدرامى فى مظهره الخارجى الذى حدده أرسطو بالبداية والوسط والنهاية، ولكن النمط الدرامى فى جوهره.. فى الحتمية التى قلنا أن الموقف لابد أن يتضمنها.. هذه الحتمية هى جوهر النمط الدرامى فى أيه صورة من صوره.. هل هى حتمية سببية؟ هل هى حتمية زمنية؟ هل هى حتمية الفعل ورد الفعل؟ هل هى حتمية القوى والضعيف؟ لا.. انها حتمية من نوع آخر.. حتمية المفارقة ولكن ليس بمعنى التضاد.. إنها حتمية المشاركة مع عدم المشاركة.. حتمية المفارقة الدرامية.

المفارقة

فى الحياة أشياء كثيرة نسميها مواقف.. مثلاً رجل أعمال خرج من بيته فى الصباح وفى جيبه ألف جنية وفى الطريق

إلى محطة السكة الحديد فقد حافظة نقوده فاضطر إلى الغاء سفره إلى الاسكندرية حيث كان ينوى عقد صفقة تجارية والنتيجة أنه خسر هذه الصفقة.. هل هذا موقف درامى؟ بمعنى أن خسارة رجل الأعمال للصفقة كانت نتيجة محتمة لفقده الألف جنية؟ طبعاً لا.. فهناك أكثر من احتمال.. كان من الممكن تأجيل الصفقة بالتليفون أواستعارة المبلغ.. وكان من الممكن أيضاً عدم فقد الألف جنية.. بمعنى أن هذا لم يكن محتماً كنتيجة لخروج رجل الأعمال من بيته.. باختصار لا يمكن أن نسمى هذا موقفاً درامياً لأنه لا يتضمن حتمية من أى نوع.

وفى الحياة مواقف كثيرة مشابهة لهذا الموقف ولكنها أبعد ماتكون عن الموقف الدرامى.. رجل مثلاً اختلس مبلغاً من المال ثم اكتشف الاختلاس فأنتحر ومات.. كان من الممكن أن يقبض عليه وكان من الممكن أن يهرب وكان من الممكن بادىء الأمر ألا يختلس اطلاقاً.. أى لم يكن هناك ما يحتم الاختلاس أويحتم الانتحار حتى ولوكان الاختلاس بالنسبة إليه أمراً محتوماً..

وكثير من القصص والمسرحيات التى نقرؤها أونشاهدها على خشبة المسرح هى الأخرى لاتنبع من موقف درامى ولذلك تجىء

ضعيفة مفككة عديمة البناء.. وأكثر أفلام السينما المصرية كذلك. فمثلا الرجل الكبير فى السن الذى يتزوج شابة صغيرة فتخونه.. والفرق فى السن فى نظر كتاب هذه الافلام هو المفارقة والنتيجة الحتمية هى الخيانة الزوجية من جانب الزوجة وواضح أن مثل هذه المفارقة ساذجة ومثل هذه الحتمية مصطنعة حتى ولو كانت لها بالحياة شبيهات كثيرة.

والتسلسل القصصى لايكفى لكى يخلق الموقف الدرامى وكذلك التشابه أوالاختلاف لا يمكن فى حد ذاته أن يخلق الموقف بهذا المعنى، خذ مثلاً القصة الاذاعية الشهيرةالتى تحولت أخيراً إلى تمثيلية تليفزيونية وهى القصة المعروفة باسم قصة و١٠ مؤلفين وفيها يحاول المؤلف الأول أن يحقق مايشبه الموقف: ناظر مدرسة وقور وعلى خلق له صديق من أبناء الفن يعيش وحده ويسافر الصديق فى رحلة فنية ويعطى مفتاح شقته لصديقه الناظر الوقور ثم يقع الناظر تحت إغراء امرأة عابرة فيأخذهاإلى شقة صديقه وهناك فجأة ودون سابق انذار تموت المرأة. هذا هو الموقف كما تصوره المؤلف الأول وكما تركه لغيره من المؤلفين لكى يطوروه ويصنعوا منه قصة. والحقيقة أن هذه حادثة وليست موقفاً، ولذلك يمكن أن تتطور إلى سلسلة من الحوادث ولكن لايمكن أن تؤدى إلى بناء درامى كامل. فمثلاً ممكن أن يهرب

الناظر من شقة صديقه ويمكن أن يبلغ البوليس ويمكن أن يخفى الجثة ولكن الأهم من هذا كله أنه كان فى الامكان ألا يقع تحت اغراء هذه المرأة على الاطلاق وأنه كان فى الامكان أيضاً ألا تموت المرأة فليست هناك حتمية فى موتها وليست هناك حتمية فى وقوعه تحت اغرائها وليست هناك فى النهاية حتمية فيما يجب أويمكن أن يحدث حتى بعد موتها.

فالموقف ــ بمعناه الدرامى ــ ليس مجرد حدوث شىء يمكن أن يترتب عليه حدوث أشياء.. هذا تصور ساذج للموقف.. وإلا كانت الحياة مليئة بالمواقف كل ساعة وكل لحظة فالتقاء الإنسان بصديق له وذهابهما إلى السينما معاً موقف والمرض المفاجىء والذهاب إلى المستشفى موقف والعثور على مبلغ من المال فى الطريق ومايترتب على ذلك موقف وهكذا.. وكل هذه الاشياء وأشباهها ليست فى الحقيقة مواقف على الاطلاق بل هى حوادث منفصلة ماأكثر وجودها فى الحياة ومأكثر وجودها للأسف فى أدبنا المسرحى والقصصى على السواء لانها فى الحياة كما هى فى مثل هذا الأدب لاتؤدى إلى بناء فنى متكامل. أى إلى البناء الدرامى.

فالموقف الدرامى أولاً وقبل كل شىء مجموعة علاقات

انسانية ، ولكن ليست كل مجموعة من العلاقات بين عدد من الافراد يمكن أن تشكل موقفاً درامياً فأول مواصفات هذه العلاقات أنها لاتنبنى على الصدفة كما رأينا .. ففقدان حافظة نقود رجل الاعمال صدفة وموت السيدة فى قصة و ١٠ مؤلفين صدفة . والصدفة يمكن أن تخلق خبراً مثيراً كأخبار النشل والسرقة والحريق وغيرها من الاخبار المثيرة التى نقرؤها فى الصحف ولكنها لايمكن أن تؤدى إلى بناء قصصى أى درامى متكامل .

هذة بديهية معروفة .. ومن البديهيات أيضاً أن مجموعة العلاقات التى تشكل الموقف لايمكن أن تقوم على أساس من التشابه فى هذه العلاقات فإذا كان البطل يحب البطلة ، والبطلة تحب البطل بنفس القدر فلايمكن أن ينشأ عن هذا إلا انهما يعيشان فى تبات ونبات ويخلفان صبيان وبنات . وبالمثل إذا كان البطل يشك فى سلوك البطلة ثم اكتشف أنها تخونه فهذا التشابه فى العلاقة لايخلق موقفاً درامياً وليس العكس صحيحاً بطبيعة الحال .. فإذا كان البطل يثق كل الثقة بسلوك البطلة ثم اكتشف فجأة أنها تخونه فهذا أيضاً بعيد عن النمط الدرامى .

فليس التشابه التام أو الاختلاف التام هو الذى يخلق الدرامية فكما أن الأول يخلق الركود كذلك الثانى يخلق الحركة

السريعة الآلية التى تنتهى بانتصار محقق لأحد الطرفين.. باختصار هى الحركة التى تنشأ عن الاختلاف لا عن التناقض والفرق بين الاثنين كبير.

لو تصورنا مثلاً رجلاً فى قوة شمشون وآخر هزيلاً ضعيفاً يتشاجران إستطعنا بسهولة أن نتصور نتيجة المعركة وكان من الخطأ أن نسمى ما يحدث بينهما تصارعاً بالمعنى الدرامى للكلمة. ويمكن القياس على هذا اخطاء كثيرة فى تصور المفارقة وبالتالى فى تصور الصراع الدرامى، فلا يمكن أن تكون هناك مفارقة فى وجود الخير المطلق إلى جانب الشر المطلق أوفى وجود الأسود إلى جانب الأبيض أوفى وجود الظلام إلى جانب النور. كل هذه وأمثالها اختلافات قد يهتم العلم بملاحظاتها كما يهتم بملاحظة أن واحدا زائد واحد تساوى إثنين.. ولكن الفن لاتهمة المعادلات ولاتهمة الاختلافات، إنه يهتم بالاختلاف والتشابه معاً.. بالاختلاف الذى يتضمن التشابه والتشابه الذى يتضمن الاختلاف أى بالمفارقة.

وكما أن المفارقة بهذا المعنى هى اساس الصورة الشعرية وأساس البناء الحركى لأى عمل فنى بما فى ذلك الموسيقى والنحت والتصوير فهى كذلك أساس الموقف الدرامى حيث تقوم العلاقة بين الأفراد أوبعبارة أدق بين الطرفين على أساس التشابه

والاختلاف معاً.. خذ مثلاً مسرحية «عطيل» لشكسبير: إن النمط أوالبناء الدرامى للمسرحية يعتمد اعتماداً كلياً على المفارقة التى انبنى عليها الموقف أوبمعنى آخر على العلاقة بين عطيل وديدمونه من جهة وبين ديدمونة وعطيل من جهة أخرى (وهذا شأن أية علاقة لابد أن يكون لها طرف يمتد من «أ» إلى «ب» ثم طرف آخر يمتد من «ب» إلى «أ».. هذه العلاقة تقوم من طرف عطيل على حب لديدمونه ولكن يشوبه شيء من التحفظ.. من التوجس.. من عدم الثقة فى كونها تحبه حباً مطلقاً.. حبا لذاته.. وكان مبعث هذا القدر من التوجس أوالريبه لونه، فهو يخطئ فهم حبها له بل وفهم اعلانها لهذا الحب ويقول فى الفصل الأول وهو يروى قصته وقصتها: لقد أحبتنى للأخطار التى اجتزتها.

أما من طرف ديدمونه فالعلاقة تقوم على حب مطلق لعطيل وعلى ايمان أكيد بأنه يبادلها هذا الحب بنفس القدر ودون تحفظ على الإطلاق، وعندما يذكرونها بلونه فى الفصل الأول تجيب: لقد رأيت وجه عطيل فى عقله.

وهكذا نجد أن العلاقة بين الطرفين تقوم على أساس من التشابه وهو حب كل منهما للآخر ولكن أيضا على أساس من

الاختلاف وهو الاختلاف بين تصور ديدمونه لحب عطيل لها وحقيقة هذا الحب، وكذلك بين تصور عطيل لحب ديدمونه له وحقيقة هذا الحب.

ولو أن العلاقة قامت على التشابه المطلق بين حب عطيل لديدمونه وحب ديدمونه لعطيل لما استطاع اياجوا أن يفعل شيئاً، وبالمثل لوقامت العلاقة على أن ديدمونه كانت تدرك القدر من التوجس الذى يشوب حب عطيل لها لكانت أكثر حرصاً ولما استطاع اياجو بالمثل أن يفعل شيئاً.

ولكن العلاقة كانت تقوم على المفارقة الكامنة فى الموقف.. على المعرفة والجهل معاً.. على معرفة كل من عطيل وديدمونه للحب القائم بينهما وعلى جهل كل منهما بطبيعة هذا الحب، فهناك حقيقة مشتركة ولكنها ليست الحقيقة كلها فالى جانبها أوبالأحرى على طرفيها يقوم الوهم من كل من الجانبين، جانب عطيل بأن ديدمونه لا تحبه لذاته، وجانب ديدمونه بأن عطيل يحبها ويثق بها ثقة مطلقة كما تفعل هى.. ومن الفرق بين الوهم فى كل من الجانبين وبين الحقيقة التى لا يعرفها إلا الجانب الآخر على حده، تقوم المفارقة فهى مفارقة باطنية جزء لا يتجزأ من العلاقة نفسها ومن هنا كانت حتمية الصراع الدرامى.

الرمز

لقد أصبحت العادة عند من يمارسون النقد المسرحى عندنا الكلام عن الرمز.. والرمز دائماً.

والرمز مسألة ليست بهذه البساطة سواء من ناحية الكتابة أومن ناحية النقد.. أعنى أن الكتابة الرمزية للمسرح من المسائل الصعبة التى لا يحققها كل كاتب أوأى كاتب.. وكذلك ليس من السهل على الناقد أن يتناول الرمز فى مسرحية ما.. على الأقل اعتقد أن الحديث عن الرمز ليس من الامور المتيسرة لنقادنا رغم كثرة كلامهم عنه.

ومن الأخطاء الشائعة عندنا فى هذا الباب أن الناقد عادة يفسر النص المسرحى كما يتراءى له ــ أى حسب مزاجه الشخصى ــ ومن خلال هذا التفسير يحشوه برموز لا وصول لها ــ مهما إجتهد ــ انه (أى الرمز) جزء لا يتجزأ من نسيج المسرحية نفسها ومالم تكن له أكثر من دلالة فى النص المسرحى ومالم تكن له وظيفة محددة، فلا يمكن أن يكون رمزاً بأى حال من الأحوال.

والرمز قد تختلف وظيفته حسب موضعه فى النص وحسب ترابطه مع غيره من الرموز، وحسب سياقة فى بناء الحدث

وتطوره.. ولكن مهما اختلفت مهمة الرمز فإن له وظيفة رئيسية هى الإيحاء. والإيحاء لا بمدلول معين بل بإحساس أو أحاسيس معينة.

ولذلك كان من الخطأ ــ وهو خطأ شائع عندنا ــ أن يطالب الناقد الرمز بأن يكون شفافاً. لأن الرمز إذا كان شفافاً أى اذا كشف عما وراءه، لم يصبح رمزاً بل أصبح دلالة. والفرق بين الرمز والدلالة فرق كبير. فالدلالة هى بصورة أو.بأخرى المجاز فى أبسط صوره كما لوقلت «رأيت أسداً فى الحمام» فالأسد هنا دلالة على رجل قوى أوعظيم كالأسد ــ وليست رمزاً ــ لأن الرمز كما قلت ــ من طبيعته أن يكون كثيفاً لأن مهمته هى الإيحاء بإحساس.. تماماً كالشعر.. ومن ثم كان الرمز الحقيقى فى ذهن بعض الناس ممن يخطئون فهمة معادلاً للغموض. ولكن هناك فرقاً بين الغموض الفنى والغموض غير الفنى.. فالعمل الفنى كلما كان غنياً كان موحياً بأكثر من شيء.. أى غير واضح وضوح العملية الحسابية البسيطة التى تقول أن واحد + واحد تساوى اثنين.. ومن أمهات الكتب فى النقد الحديث كتاب ارتفع بمؤلفه إلى مصاف كبار النقاد العالميين وترجم إلى كثير من اللغات عنوانه «سبعة انماط من الغموض فى الشعر» لوليام امبسون.

الكوميديا

كان أرسطو هو أول من نظر للمسرح وقد وصف الكوميديا بأنها تعالج عيباً أوقبحاً لايسبب ألماً ولاضرراً.. وهى تصور أناساً أقل من المتوسط وهى بذلك عكس التراجيديا التى تصور أناساً أفضل من الناس العاديين..

ويفسر بعض النقاد كلام أرسطو عن الأفضل والأسوأ ـ أوالفاضل والردئ بمعناهما المجازى فالفاضل له معنى الثقل ـ أى إنسان له وزن والردئ له معنى الخفيف ـ أى انسان لا وزن له.. ومما لاشك فيه أن اللمسة الخفيفة هى من العلامات الأصيلة للكوميديا.

وربما استطعنا تعريف الكوميديا بأنها تهدف إلى إمتاع وتسلية الجمهور عن طريق تقديمها لمواقف وشخصيات وأفكار بروح الفكاهة ــ وفى حين أن التراجيديا تحقق التطهير عن طريق الفزع والشفقة نجد أن الكوميديا تهدف إلى نوع آخر من التطهير عن طريق الاضحاك والتسلية حتى يتحقق لها المساهمة فى المحافظة على توازن وترشيد الانسان. لكى تذكرنا بنواحى ضعفنا الإنسانى أى أننا لا نملك إلا أن نكون كما نحن لا كما نرغب فى أن نكون.

والكوميديا تقوم على العقل ــ الذكاء والحكمة ــ ولو أن هذا لا يعنى استبعاد الفهم والتعاطف من محيط الكوميديا.

وشخصياتها ــ على العموم ــ تستمد من التجربة والملاحظة ــ ولكنها تميل إلى التعميم لا التخصيص.. ولذلك فغالبا ما نجد الكوميديا واقعية فى مظهرها الخارجى ولكنها فى باطنها لا تعدو أن تكون أنماطاً أورسوماً كاريكاتيرية لبعض الأشخاص.. وهذه الشخصيات فى الغالب غبية ومضحكة وبهذا الشكل نجدها تقترب من التهكم حيث تفاهة الغباء أوتفاهة التوقد المصطنع تطغى على بساطة المشاعر الإنسانية الطبيعية.

وعندما تسوء المشاعر الطبيعية نجد أنها تولد قوة محركة تدفع

الحدث إلى التطور.. أما الكوميديا فنجدها فى الغالب وبالمقارنة بـالتراجيديا جامدة غير متحركة لاتعتمد كثيراً على نمط معقد فى البناء.

وفي أدنى أنواع الكوميديا نجد البناء — يعتمد فى الغالب على سوء التفاهم أوعلى جهل بماهية شخص أوشخوص بالمسرحية.

على أى الأحوال وفى أغلبها نجد البناء فى الكوميديا مجرد خيط يعلق عليه الكاتب عدداً من الحوادث المسلية التى توضح نواحى عديدة من نواحى الضعف الإنسانى يقدمها لنا فى حياد جاف.. ومن هنا كان فى إمكان الكوميديا الراقية أن تصل إلى أعماق الطبيعة البشرية بحيث تجعل المتفرج قادراً على وعى امكانيات الانسان وحدوده.

أنواع الكوميديا

كوميديا الأخطاء

تتكون من سلسلة من الأخطاء بالنسبة للواقع أوحقيقة الشخصيات أوسوء فهم لحادث أوشخص معين. والنتيجة فى أغلب الأحيان حوار «خلف خلاف».

ومثل هذه الأخطاء يستطيعها المسرح أكثر من الحياة ونحن نتقبلها ونضحك لها.. أمثلة كوميديا الأخطاء «الليلة الثانية عشرة» لشكسبير و«تمسكنت حتى تمكنت» لجولد سميث.

من هذا النوع، كوميديا المزاج وهى نوع من كوميديا الشخصية مبسط، إذ يأخذ المؤلف نقطة واحدة مميزة لكل شخصية.. فهناك الرجل الغيور.. أوالعصبى.. أوالكريم.. أوالكسول.

وكما أن فى التراجيديا نرى الشخصيات تعانى بسبب شخصياتها. فى الكوميديا نراهم يجعلون من أنفسهم موضعاً للضحك والسخرية بسبب احتكاك شخصياتهم بالمواقف المختلفة.

وفى مثل هذه المسرحيات قد نجد شخصية واحدة متحكمة كما فى البخيل.

الفارس

الفارس بالنسبة للكوميديا مثل الميلودراما بالنسبة للتراجيديا . والفارس يهدف إلى الإضحاك عن طريق مؤثرات مغالى فيها وبدون أى تعمق نفسى.. ورسم الشخصيات هنا كذلك الفكاهة (الحداقة) أقل أهمية من سلسلة من المواقف المسلية، وهى فى الغالب فجة فظة، وتكثر فى الفارس المفاجآت والمصادفات والمبالغات والاحتمال أوالامكان لا يراعى.. ولكن الفارس الجيد يتطلب قدراً كبيراً من الصنعة.

الكوميديا الاجتماعية

فى هذا النوع تنبع المتعة من تصوير نقائص اجتماعية موجودة وشائعة أوأنماط اجتماعية كالنوفوريش — الوصولى — النمام — القنزوح .. إلخ وهذا النوع يحتوى قدراً لا بأس به من التصوير للشخصية كذلك البناء قد يكون معقدا ولكن التسلية الأساسية منبعها لغة وعادات الشخصيات التى تصورها المسرحية.

أمثلة «مدرسة الفضائح» لشريدان و«النساء العالمات» لموليير و«خاب سعى العشاق» لشكسبير.

الكوميديا العاطفية

هذه الكوميديا تخاطب عواطفنا إلى جانب الإضحاك. وقد

قامت كرد فعل لكوميديا عصر العودة فى بريطانيا بخشونتها وتعريتها للمجتمع، وهذا النوع من الكوميديا قد تميزت السينما الحديثه بانتاجه.

كوميديا الشخصيات

الاهتمام هنا بالشخصيات نفسها، وهو اهتمام أعمق من مجرد تصوير نواحى نقصها أولوازمها الاجتماعية، وكل كوميديات شكسبير تقريباً من هذا النوع.

وفى هذه الحالة نجد الفارس الجيد قريباً من كوميديا الأخطاء.. ومن أمثلة ذلك «نهاية البداية» لأوكيزى.

الضحك

الضحك هو نتيجة جهد يواجه فراغاً بشكل مفاجىء.

(هربرت سبنسر).

الضحك هو نتيجة شىء نتوقعه ينتهى فجأة بلا شىء.

(كانت).

الضحك ينبع من أشياء لاتتناسب معنا أومع الطبيعة.

(سير فيليب سيدنى).

السبب الرئيسى فى الضحك يبدو أنه يكمن فى إحساسنا بالتحرر.. تحرر الإنسان من قيود الأنماط الاجتماعية.

(الاردايس نيكول).

جوهر المضحك هو المتناقض، فصل فكرة عن فكرة، تخبط شعور مع شعور آخر.

من كل هذا نستخلص نقطتين هامتين:

(١) الكوميديا تتضمن الطبيعى العادى وغير الطبيعى الشاذ معاً وفى حالة مفارقة.

(٢) الكوميديا تتضمن تغيراً مفاجئاً..

أهداف الكوميديا

كثير من المفكرين يرون للكوميديا أهدافا نفعية.

جولدونى يراها وسيلة «لتصحيح الأخطاء» وهازلت «لتعرية الجهل والخداع» وشو «القضاء على الادعاء والغباء» وهنرى برجسون :ـ

«بالضحك ينتقم المجتمع لنفسه ممن أساءوا إليه.. على أن الكوميديا ليست دائما وسيلة من وسائل النقد فنحن لا نضحك دائما على الشخصية بل أحيانا معها عندما تكون على وعى

بنقائصها التى هى فى أغلب الأحيان نقائصنا نحن. وهكذا يصبح ضحكنا مشاركة عاطفية وليس سخرية».

مقومات الكوميديا

لكى نستمتع بالضحك لابد من توفر عدة مقومات.. منها روح اللعب.. فالمواقف التى يكون فيها الشعور عنيفاً أوعميقاً لاتثير الضحك.

ويضرب ماكس ايستمان مثلا على ذلك بالطفل وهو يلعب، وأثناء لعبه قد يصادف الصدمة أوخيبة الأمل.. إلخ.. وهو يتقبل هذا كجزء لايتجزء من تجربة مسلية يسعد بها، ولكن فى نفس اللعبة. إذا جاع الطفل أوتعب انتهى اللعب وانتهت التسلية بالنسبة إليه.

وعلينا ونحن نكتب الكوميديا أن نراعى هذا.. فما هو مدى الانحياز العاطفى الذى يجب أن يحس به المتفرج على الكوميديا ؟.

فى كوميديات شكسبير العاطفية وكذلك فى كوميديات شريدان وجولد سميث فى القرن ١٨ كما فى الكثير من الكوميديات العاطفية فى وقتنا، لابد للمتفرج من أن يشارك فى

مشاعر الشخصيات. وقد تكون هذه الشخصيات مضحكة وفى بعض الأحيان تبدو ضعيفة وبلهاء ولكن الكاتب المسرحى لا ينتقدها ولذلك فنحن نضحك معها لا عليها، والأمثلة على ذلك مسرحية «تمسكنت حتى تمكنت» لجولد سميث ومسرحية «المتنافسون» لشريدان.

ولكن من ناحية أخرى هناك الفيلسوف هنرى برجسون الذى يقول بأن أعدى أعداء الضحك هو العاطفة، فالضحك يخاطب العقل. وبدون الحياد التام لا نستطيع أن نحقق الأثر الكوميدى.

ووجهة النظر هذه نجدها تتضح خاصة فى طرفى السلم الكوميدى: الكوميدية الراقية والفارس.

ففى الفارس عامة تنبع متعتنا من الحدث نفسه ــ الضحك المؤقت ــ الإنطلاق المفاجىء.. فنحن ندرك أن الفارس هو نوع من اللعب ولذلك فنحن لا نأخذه مأخذ الجد.. ونحن ندرك أن هذه الشخصيات هى شخصيات مصنوعة ولا تمثل أناساً حقيقيين مثلنا ــ وبذلك تتحقق لنا نظرة محايدة لأننا انما نشاهد أحداث دنيا مصطنعة..

وفى الكوميديا الراقية، أساس الحياد والموضوعية يختلف فهى تخاطب البديهة والعقل، والانفعال بها انما ينشأ من الملاحظة

والادراك لاعن طريق الشعور والاحساس. ولذلك يجب أن يكون الكاتب حريصاً.. فالعاطفة قد تقتل الاحساس بالكوميديا.. فيجب ألا ينقد الكاتب شخصياته نقداً لاذعاً وإلا أثار موجة من المرارة قد تقتل الأثر الكوميدى.. الذى يتطلب وعياً أوحسا سليماً بالنسبة لما يحقق روح الخفة والفكاهة، فجمهور الكوميديا يجب أن يبقى فى حالة حياد وتوازن فلا يوجه وجهة دون الأخرى.. ومن هنا كان ضرر العاطفة الشديدة، أوالمرارة أوالتحقير أوالمغالاة ــ فى الواقع أى جهد واضح لتحقيق أثر معين دون أثر آخر.. ولذلك يتعين علينا أن نتحاشى كل ما من شأنه أن يؤثر فى روح التوازن التى بدونها لا وجود للكوميديا.

ويصف هيجل روح الكوميديا بقوله:
من خصائص الكوميدى أن يتوفر قدر لا نهاية له من الثقة، بحيث يستطيع أن يرتفع ويعلو على ما يناقضه بدون أن نشعر بأية مرارة أوبأى إحساس بالعجز أوالفشل أوسوء الحظ.

والكوميديا تنبع من اطار عقلى سعيد، من نفسية صحيحة سليمة على وعى تام بنفسها بحيث تستطيع أن تدرك ضياع أهدافها دون أن يؤثر هذا فيها أويقلل من ثقتها بنفسها.

مصادر الضحك أو المضحك :ــ

١ ــ الازدراء :

يعرف ارسطو الكوميديا بأنها تعالج الناس وهم فى حالة أسوأ (أقل) مما هم عليه ــ ويتضمن هذا أن تنشأ من الازدراء أوالتحقير وفى هذه الحالة تكون الكوميديا نوعاً من النقد أوالانتقاد يهدف إلى حفظ توازن الإنسان ولذلك نجدها تهدف عادة إلى مهاجمة أنماط من الناس تخالف المألوف ــ أمثال الأبله ــ الغبى ــ المنافق ــ البخيل ــ الكذاب ــ أوثقيل الظل .

وقد قامت على الازدراء معظم كوميديات أرستوفان وبن جونسون وموليير ــ ويناسب الازدراء الكاتب الكوميدى عندما يكون هدفه انتقاد أشخاص أوأفكار معينة .

٢ ــ التناقض أو عدم التناسب :

التناقض أكثر نظريات الكوميديا شمولاً ، والتناقض أوعدم التناسب ينشأ فى الجمع بين شيئين أوشخصين جمعاً يقوم على الاختلاف التام بينهما .. مثلا امرأة ضخمة سمينة ورجل نحيف ضئيل ــ أوشخص فى وضع لا يتناسب كما لورأينا رجلاً يرتدى لباس البحر وهو فى المسرح ــ والتناقض يعتمد عادة على معيار معين للمألوف بحيث أن الابتعاد عن هذا المعيار يصبح تناقضاً ،

فهناك دائماً فجوة بين المتوقع والغير متوقع ــ بين النية وتحقيقها .. بين الطبيعى والشاذ ــ وهذه الفجوة عندما نحس بها تحدث الأثر الكوميدى .. وعدم التناسب. يأخذ أشكالا مختلفة فهو أما أن يكون فى الموقف أوالشخصية أو الحوار نفسه ــ فى الموقف مثلا عندما يحدث عكس ما كان متوقعاً أوعندما يوجد شخص فى المكان غير المناسب إلخ .. وفى الشخصية عندما يوجد التباين بين حقيقة الشخصية وتصرفاتها ــ شخص جبان بطبعه يضطر إلى الشجاعة .. مثلا .. وفى الحوار عندما يأتى الكلام مناقضاً للموقف أوللشخصية.

٣ ــ الآلية :

هذه هى نظرية الفيلسوف الفرنسى هنرى برجسون إذ يقول أن الانسان يصبح مضحكاً اذا أصبح آليا لسبب أولآخر ــ مثلا عندما تصبح تصرفات الشخص آلية تتكرر بنفس النمط أوعندما يفقد السيطرة على أفعاله فيصير كالدمية ..

ويقول برجسون : «نحن نضحك عندما يكون انطباعنا عن الشخص الذى أمامنا أنه شىء وليس انساناً» وهذا يتأتى فى حالات كثيرة منها الشخصية ذات الجانب الواحد أوالجمود أوالإنعزالية أوفقدان الذاكرة، أوالآلية فى الموقف غالباً ماتعتمد

على التكرار.. تكرار نفس نمط السلوك إذا حتمت الظروف المحيطة بالشخصية ذلك. وميرهولد فى اخراجه لثلاث من كوميديات تشيكوف الخفيفة وجد ٣٨ إشارة إلى الاغماء ـ استعملها كموتيفا فى إخراجه.

وفى الحوار تأخذ الآلية عدة أشكال ـ منها أن نقول غير مانـنوى أن نقول ـ وكذلك التكرار وهو أكثر أنواع الضحك شيوعاً ـ مثلا فى المغنية الصلعاء ليونسكو ـ يستعمل التكرار للسخرية من الحوار الاجتماعى العادى وتفاهته ورتابته.. «هذا غريب ـ مدهش ـ اية مصادفة». ومولير يستعمل هذا كثيراً.

ويمكن فهم الآلية كامتداد لمعنى عدم التناسب ـ بمعنى أنها وضع الانسانى والآلى فى وضع واحد.

البناء فى الكوميديا

الكاتب الكوميدى .يعنى بتصوير الانسان فى محيطه الاجتماعى. ومن الأنماط الكوميدية الرئيسية تصوير الشخصية التى تنأى عن الطبيعى أوالتى لا توجد فى المكان المناسب لها.. ومن هنا يتحتم على الكاتب معالجة المحيط الاجتماعى نفسه لكى يعرض العناصر المضحكة فى سلوك الشخصية.. الكاتب التراجيدى يمكنه التركيز على شخصية بطولية منعزلة عن غيرها

من الشخصيات ولا تتأثر بسلوك الغير، ولكن الكوميديا تستخدم أثر الشخصيات بعضها على البعض ـ إذ أنها تصور الموقف الاجتماعى وتصادم الشخصيات وتعارضها بعضها مع البعض الآخر.

والكوميديا تعنى بالخاص أكثر من العام، وهى تركز على ما هو قائم ولذلك غالباً مايشير الكاتب الكوميدى إلى أشياء وأنماط موجودة بالفعل فى الواقع الاجتماعى. ولذلك يجب عليه أن يكون حذراً من الماضى فالحاضر هو الذى يعنية، ومن هنا كان من الصعب أن تعيش الكوميديا طويلاً، أى أن تتعدى الزمان والمكان الذى كتبت فيه.

والبناء التقليدى فى كوميديات أرستوفان هو كالتالى:

الشخصية الرئيسية تتملكها فكرة أونزعة مضحكة سخيفة تلتقى بالمعارضة من الجميع.. وتعطى الفكرة حظها من التنفيذ وتنتهى بالفشل ويضحك الجميع منها وعليها.

فيما بعد ذلك احتفظ النمط الكوميدى بسماته الرئيسية فهناك غالباً شخصية تسعى إلى هدف معين ولكنه هدف لا يمكن بلوغه أما لأنه مستحيل أولأن الشخصية تسىء تقديره أوتقدير الصعوبات التى تقف فى الطريق أولأنها تحاول بلوغ هذا الهدف

بالوسائل الخاطئة وتنتهى المشكلة عندما يزول سوء التفاهم وتظهر الحقيقة وتنتهى المسرحية نهاية سعيدة.

والبناء الكوميدى يقوم على المراحل التالية: الموقف ــ التعقيد ــ الاكتشاف والانقلاب.. ولكن الموقف هنا يختلف عنه فى التراجيديا فهو لا يقوم على مفارقة بل على خلل أو اختلال فى التوازن السبب فيه الخطأ أو الجهل أو الطمع.

وفيما عدا هذا الاختلاف بين الكوميديا والتراجيديا أو المسرحية الجادة. وهو اختلاف جوهرى. هناك عدة اختلافات فرعية أهمها:

أن خيوط الحدث يجب أن تظل واضحة ومكشوفة للمتفرج طول الوقت إذ أنه لا يمكن أن يضحك مما أمامه إلا إذا كان يعرفه، والاكتشاف هنا ربما كان أهم من الانقلاب إذ هو نقطة الانفجار الرئيسية. ولكن فيما عدا ذلك لا فرق بين الكوميديا والتراجيديا إلا فى معالجة الكاتب لمادته ــ فالايقاع هنا أسرع ــ واللمسة خفيفة والتشخيص أيضاً أخف ــ أى أقل عمقا.

ويلاحظ أن بعض المراحل هى نفس المراحل، مثلا الاكتشاف والتعقيد، وكذلك الانقلاب ولو أنه فى الكوميديا ينحو بالقوى إلى الضعيف وبالضعيف إلى القوى. ولكن كما

قلنا المهم (فيما عدا الموقف) هو معالجة الكاتب لمادته، فنفس المادة يمكن أن تكون تراجيديا أوكوميديا مثلا قصة روميو وجوليت وقصة بيراميس وثسبى فى مسرحية شكسبير حلم منتصف ليلة صيف.

الشخصيات

يقول برجسون أن الشخصية الكوميدية «كوميدية على قدر جهلها بنفسها ــ فالشخص الكوميدى ليس على وعى بما يجعله كوميديا» وقد يكون هذا صحيحاً ولكنه ليس كذلك فى جميع الأحوال.

فالشخصية الكوميدية قد تكون على وعى بنقائصها أومشاكلها ونحن نشاركها هذا الوعى ونضحك معها لا عليها ــ كما هو الحال مع فالستاف ــ فالضحك قد ينبع من المشاركه العاطفية ولا يكون مصدره الاستهزاء بالاخرين، والشخصية الكوميدية ــ بوجه عام ــ متنوعة قدر تنوع الشخصية التراجيديه، أى أنه ليس لها حدود أومواصفات معينة، فهى تختلف حسب أهداف المؤلف ومعالجته لها ولمادته.

ولذلك قد نجد الشخصية مضحكة لأنها بذكائها توجه الضحك إلى فكرة أوموقف معين ــ كما يحدث فى أغلب شخصيات

برنارد شو — وقد تكون الشخصية مضحكة لأنها ارتفعت من شخصية فى الحضيض إلى مركز اجتماعى هام كما فى «المفتش العام» لجوجول أو العكس عندما تتعرض شخصية تعتقد فى نفسها وفى أهميتها بشكل مبالغ فيه لموقف تصبح فيه هدفاً للسخرية أو الازدراء — وقد تكون الشخصية مضحكة بسبب سلوكها الشاذ أونقص ذكائها أواستعمالها الذكى للغة أوتناولها الخفيف للناس والأشياء، إلخ ...

المهم أن الكاتب الكوميدى يعنيه البناء وتعقيداته أكثر مما يعنيه الكشف عن الشخصية، وهو عادة يهتم بالسطح الخارجى للأشياء ولذلك نراه يلجأ إلى تصوير جانب واحد من جوانب الشخصية أوالتركيز عليه إذ كلما تعمق الكاتب الكوميدى فى رسم الشخصية ابتعدت المسرحية عن محيط الكوميديا، ولذلك نجد الشخصية فى الكوميديا مرسومة رسماً خفيفاً، أويلجأ الكاتب إلى الأنماط الكوميدية المألوفة

تحليل البخيل لموليير

الموقف

هناك (فالير) وهو فى خدمة أرباجون — ويحب ابنته اليز ولكن يقف فى طريق زواجه منها مركزه الاجتماعى والمالى..

وهنـاك (كـليانت) شقيق (اليز) وهو يحب فتاة تسكن جوارهم هـى (ماريان) التى تعيش مع أمها فى حالة متوسطة أقرب إلى الفقر.

اليز وكليانت هما ولدا (أرباجون)ــ البخيل ــ وكلاهما يشكو من بخل والده ــ وكلاهما يخشى أن يفشل فى تحقيق رغبته من الزواج لهذا السبب ــ فهو طبعاً يطمع فى (دوته) من زوجة ابنه ــ وماريان فقيره وهو أيضاً سيطمع فى أن يزوج ابنته من رجل غنى وفالير فقير.

وأرباجون مع ذلك لايعلم بغرام ابنه أوإبنته.. ويعرض موليير لشخصية أرباجون وحرصه وخوفه على كل مايملك ومن أن يسـرق أى شىء منها كان بسيطاً ممن فى خدمته، ونحن نعلم أيضاً أن عنده مبلغاً كبيراً من المال دفنه فى حديقة بيته ــ وهو دائم القلق بالنسبة لكنزه حتى أنه يخشى (وهو يتحدث إلى نفسه عن كنزه) أن يكون حديثه قد طرق مسامع ابنه وابنته.

ويوشك الولد والبنت أن يطلعا أباهما على سرهما ــ ولكنه يفاجئهما بنيته فى الزواج من (ماريان) فى مشهد يقوم على سوء التفاهم إذ يظن (كليانت) أن والده يقترح (ماريان) كزوجة له لا لوالده.. ويبدأ المشهد هكذا:

كليانت : إننا نريد أن نتحدث إليك عن الزواج يا أبى .
أرباجون : آه الزواج وهذا ما أريد أن أتحدث اليكما عنه .
اليز : أوه يا أبى .
أرباجون : لماذا أوه يا أبى ! هل كلمة الزواج تخيفك أم أن الذى يخيفك فكرة زواجك ؟ .
كليانت : كلمة الزواج تخيفنا نحن الاثنين . فنحن نخشى ألا يتفق ما نريد مع ماتريده أنت .
أرباجون : صبراً ولا تنزعجا ، فأنى أعرف ما هو فى صالحكما ولن يشكو أحد منكما مما سأفعل من أجله .. أولاً هل تعرفان فتاة اسمها ماريان تسكن قريباً من هنا ؟ .
كليانت : نعم يا أبى .. أعرفها .
أرباجون (لاليز) : وأنت .
اليز : سمعت عنها .
أرباجون : ما رأيك فيها يا ولدى ؟ .
كليانت : إنها فاتنة .
أرباجون : شكلها ! .
كليانت : وهى أيضاً متواضعة وذكية .
أرباجون : وأخلاقها ؟ .

كليانت : ممتازة دون شك .

أرباجون : هل ترى أن فتاة كهذه جديرة بالاعتبار ؟ .

كليانت : نعم يا أبى .

أرباجون : زوجة مناسبة ؟ .

كليانت : كل المناسبة .

أرباجون : وأن من يتزوجها يمكن أن يعتبر نفسه سعيد الحظ ؟ .

كليانت : دون شك .

أرباجون : ولكن المشكلة أن المبلغ الذى ستدفعة لن يكون كما يتمنى المرء .

كليانت : وما أهمية المال يا أبى مادام الإنسان سيتزوج امرأة ممتازة كهذه ؟ .

أرباجون : أنى لا اتفق معك فى هذا .. على أى حال يمكن تعويض فقرها بطريقة أوأخرى فقد سمعت عنها ما جعلها تكتسب حبى وما دام عندها بعض المال ــ ولو القليل منه ــ فقد صممت على أن أتزوجها .

كليانت : إيه ؟ .

أرباجون : ماذا تعنى بايه ؟ .

كليانت : صممت على .. ماذا ؟ .

أرباجون : على الزواج من ماريان .

كليانت : تعنى .. أنت .. أنت نفسك ؟ .

أرباجون: نعم أنا .. أنا نفسى .. ما الذى يدهشك ؟ .
كليانت: انى أحس بالاغماء .. يجب أن أخرج من هنا .
أرباجون: إذهب إلى المطبخ وتناول شراباً من الماء البارد .

وفي نفس المشهد يطلع (أرباجون) ابنته (اليز) على نيته من زواجها من السيد انسيلم وهو رجل متقدم في السن ولكنه ثرى .. وهو مصمم على زواجها منه في نفس الليلة . وترفض هي طبعاً وتصمم على الرفض ، ويلجأ والدها إلى اطلاع (فالير) مخدومه على المشكلة ، ويعده فالير أن يقنع (إليز) بضرورة زواجها من (انسيلم) ، وتفزع (اليز) ولكن (فالير) يطمئنها إذ لابد أن يأخذا والدها بالحيلة ، ويطلب إليها أن تتظاهر بالمرض هذه الليلة حتى يتسع لهما الوقت طلباً للحل .

هذا هو الموقف .. أرباجون ببخله الشديد الذى يملى عليه أكثر تصرفاته ــ ونحن نعلم بهذا البخل كما يعلمه الجميع ــ ثم رغبة أرباجون في الزواج من (ماريان) ــ ونحن والجميع يعلم ذلك ــ ثم رغبة ابنه كليانت في الزواج من نفس الفتاة ــ (ماريان) ــ ونحن نعلم ذلك ــ ولكن (أرباجون) يجهله ــ ثم رغبة (اليز) و(فالير) في الزواج ونحن نعلم ذلك ولكن (أرباجون) يجهله بل على العكس ينوى لها الزواج من (انسيلم) .

- فهناك خط أرباجون ــ خطته فى الزواج من ماريان وفى زواج ابنته من انسيلم ــ يسيطر على هذا كله الخلل الرئيسى وهو بخله وطمعه.
- وهناك خط كليانت ورغبه فى زواج ماريان وهى تتعارض تعارضاً واضحاً من خط أبيه.
- وهناك خط (فالير) و(اليز) ورغبتهما فى الزواج وهى تتعارض تعارضاً واضحاً مع خط أرباجون.

هناك إذن خلل (أواختلال فى التوازن) أوضعف أونقيصة رئيسية وهى بخل أرباجون وطمعه.. ويساند هذا الجهل من جانب واحد ــ هو جانب أرباجون ــ الجهل بنوايا وسلوك الآخرين.

وهكذا يسير خط المسرحية الرئيسى.. فأرباجون ــ فى نطاق الخلل الرئيسى وهو بخله ــ عنده خطة أوهدف يريد تحقيقة والجميع من حوله يعارضونه ويفعلون ما فى وسعهم لاحباط خطته، ثم تتشابك الخطوط وتتعقد: (كليانت) يحاول أن يستدين مبلغاً كبيراً ليتزوج من (ماريان)، وهو يستعمل أحد الوسطاء بينه وبين الدائن الذى هو (أرباجون) نفسه وكل من الأب والابن لا يعرف هذه الحقيقة، ولكن المصادفة تطلعهما على

الحقيقة.. ويثور الأب وكذلك الابن وينعت كل منهما الأخر بأقبح الصفات وطبعاً لا تتم الصفقة، وفى الوقت نفسه يستخدم أرباجون أحد الوسطاء ليحقق له صفقة زواجه من ماريان ويخبره الوسيط بأن كل شيء يسير حسب الخطة الموضوعة ــ فماريان ترحب بالزواج منه ــ ويطمئنه بالنسبة لعمره فيخبره بأن ماريان تفضل الرجل الكبير فى السن.. كل شيء على مايرام فيما عدا أن (ماريان) لا تستطيع أن تدفع (الدوته) وهذا أمر يقلق (أرباجون) ولكن موليير يتخذ من بخل (ارباجون) مادة طريفة لمعالجة الموضوع، فالوسيط يطمئنه أن الدوته يمكن اعتبارها قد دفعت لو أخذنا فى الاعتبار ما ستوفره ماريان من النقود لزوجها بعد الزواج بمعيشتها البسيطه فى الملبس والمأكل إلخ ــ ويتفق أرباجون مع الوسيط على دعوة (ماريان) إلى منزله فى تلك الليله ليقدمها إلى العائله ويتعرف عليها.

وتحضر (ماريان) الحفل المقام لها فى منزل (أرباجون) فنعلم أنها تحب (كليانت) ولا تعلم أنه ابن (ارباجون) ثم تكتشف هذا قبيل الحفل ويداعبها (كليانت) ويتغزل فيها أمام أبيه مدعيا أنه إنما يفعل ذلك نيابة عن والده ويغيظ ذلك (أرباجون) ولكنه لا يشك إلا عندما يرى (كليانت) يقبل يد (ماريان) قبلة طويلة بعد أن اتفقا على أن يفعلا ما فى وسعهما

لاحباط خطة (أرباجون).. وعندما يخامر (أرباجون) الشك يبدأ فى استدراج (كليانت) إلى أن يعترف الاخير بأنه يحب (ماريان) وأنه لامانع عنده من الزواج بها إذا شاء والده أن يزوجه منها كما يقول ــ وهنا يكتشف (أرباجون) ما كان يجهله ولكن بعد فوات الأوان ــ فقد سرق كنزه المدفون فى الحديقة ــ سرقه (لافليش) خادم (كليانت) سرقه من أجل سيده ــ فهذا هو المال الذى كان يبحث عنه ليتزوج ماريان.

وإلى هنا نرى أن الجزء الأكبر مما كان (أرباجون) يجهله قد أصبح معروفاً لديه ولكن ليس هذا بالمهم، أوعلى الأقل أنه ليس بقدر من الأهمية يكفى لحدوث الانقلاب (كما فى التراجيديا) فالاكتشاف هنا ليست له قيمة فى حد ذاته إذ الأهم منه تضافر القوى المختلفة على احباط خطط (أرباجون) ــ يسند هذه القوى جميعاً ويقودها الخلل الرئيسى الذى احتواه الموقف وهو بخل وجشع أرباجون.

فبعد اكتشافه لسرقة الكنز يذهب أرباجون يشكو إلى البوليس ــ وهناك يتهم خادمه (جاك) و(جاك) بدوره يتهم مخدوم (أرباجون) (فالير) لالسبب إلا أنه (أى جاك) لا يستظرفه. ويأتى (فالير) ويتهم أرباجون بالسرقة ويظن فالير

أنه يقصد سرقة قلب ابنته (اليز) ويقوم مشهد ظريف يعتمد على سوء الفهم مرة أخرى، ويكتشف (أرباجون) أن ابنته قد وعدت (فالير) بالزواج فيثور وتدخل هى وماريان وكذلك السيد أنسيلم وهنا يحدث اكتشاف (أوإنقلاب) ينبنى على سوء الفهم أو جهل بماهية الأشخاص فالسيد (انسيلم) الثرى هو فى الواقع والد (ماريان) و(فالير) وكانت قد غرقت بهم الباخرة فظن كل منهم أن الآخر قد فقد، وعندما يعلم أرباجون أن (انسيلم) هو والد (فالير) يطالبه بنقوده التى سرقت منه وهنا يدخل ابنه كليانت ليعلن أن نقود أبيه عنده رهينة مقابل الموافقه على زواجه من (ماريان) ويبارك انسيلم زواج ابنته من كليانت وزواج ابنه من اليز ويوافق أرباجون بشرط ألا يدفع أى دوته ولا أى تكاليف.

وهكذا تنتهى المسرحية بأحباط خطط أرباجون ــ وانتصار خطط معارضيه ــ أى بانقلاب كان الباعث إلى اكتشاف أوعدة اكتشافات أغلبها آلية.. تقودها وتسيطر عليها العلة أو الخلل الرئيسى فى (أرباجون) وهو بخله وأنانيته وجشعه وكلها أمور لولاها لما اتخذ البناء هذا الخط.

ويلاحظ هنا:

١ ــ الجهل من جانب واحد.

٢ ــ اكتشاف الجهل وحده لا يكفى لاحداث انقلاب كما فى التراجيديا .

٣ ــ الانقلاب ــ أو الازدراء فى هذه الحالة ــ الذى يؤدى إلى التأزم الكوميدى يقوم أساساً على الخلل الرئيسى الذى فى الموقف : بخل أرباجون وجشعه .
فهذا الخلل هو الأساس الذى ينطلق منه البناء تماماً كالمفارقة فى التراجيديا .

٤ ــ الاكتشاف والانقلاب ــ الحدث كله فى الواقع ــ متصل بالسلوك والسلوك فقط .

٥ ــ الركائز الكوميدية ــ هى الشخصية ذات الجانب الواحد ــ (أرباجون) ــ إلى جانب الجهل ــ الجهل بنوايا الأخرين وبشخصياتهم ــ أى ماهيتهم وكذلك الخطأ الذى يؤدى إلى سوء الفهم ــ كل يتكلم عن شىء يختلف عما يتكلم عنه الآخر ــ وكل هذا يؤدى إلى التأزم الكوميدى ــ الذى ينبنى أساساً على الازدراء والآلية : آلية سلوك أرباجون وازدراء الكل وازدرائنا له .

تعريفات مسرحية

النقد بلا رموز

إن الناقد التحليلى هو الذى لا يفرض انطباعاته على العمل بل يستخلصها منه ولذلك فهو يتميز بقدرة نادرة وهى أن يرى العمل كما هو على حقيقته، والتحليل هو أن نرى العمل الفنى كما هو، أما التفسير فهو أن نراه كما نريده أن يكون، وليس أصعب من أن نرى الأشياء على حقيقتها فهذا يتطلب قسطاً كبيراً من العلم والوعى وضبط النفس والصبر والتأمل وانكار الذات وهذا هو الطريق إلى المعرفه وجميع الاستكشافات العلمية وكل ماحققه الانسان من انتصارات على الطبيعه وعلى نفسه انما جاءت عن هذا الطريق إما أن نرى الأشياء كيفما كانت ــ أى بصرف النظر عن حقيقتها فهذا من مخلفات العقلية البدائية

فالانسان البدائى لا سيطره له على البيئه التى يعيش فيها لأنه بدلا من أن يحاول أن يعرفها على حقيقتها ـ أى كما هى ـ يعرفها من وجهه نظره فقط.. يفسرها كما يتراءى له بدلا من أن يحللها ليصل إلى حقيقتها.. ولذلك فكل مافى بيئته رمز لشىء أولآخر لا وجود له إلا فى نفسه.

ولقد تخلصنا من العقلية البدائية فى العلم ولكننا لم نتخلص منها بعد فى النقد أوبعض النقد ـ فمازال بعض النقاد عندنا يملأون العمل الفنى بالأشباح والعفاريت ـ يرونه مجموعه من الرموز لا وجود لها إلا فى اخيلتهم.

والنقد عن طريق الرمز جائز لو أنه كان جزءاً من تحليل العمل الفنى ـ أى محاولة الوصول إلى حقيقة ـ والرمز فى هذه الحالة يكون له من الشواهد فى العمل الفنى مايدل عليه ويبرره ويشرحه ويفسره. فالاصل هو جسم العمل نفسه ترد إليه كل المعانى والرموز. أما أن توجد الرموز فى عقل الناقد فقط دون أن يكون لها ماتستند إليه فى العمل الفنى ـ بل تفرض عليه فرضاً لأن هذا مايريد الناقد ـ فهذا هو التفسير ـ وهو ليس من النقد فى شىء.

وقد يقول البعض أن التفسير مدرسة من مدارس النقد مثل

التحليل – ولكن هذا غير صحيح – فالتفسير لا يستند إلى منهج لأنه لا يبحث عن الحقيقة – بالعكس يطمسها كما يطمس الإنسان البدائى حقيقة الحياه بالأشباح والرموز التى يسقطها عليها من داخله .

الفنان الجاد

إن كل فنان جاد – أوفى الحقيقة كل فنان بمعنى الكلمه .. له رسالة اجتماعية ولكن نجاح هذه الرساله أوعلى الأقل وصولها يتوقف أولاً وقبل كل شىء على موقف الفنان من الحياه والفن فكلما كان موضوعيا .. أى كلما استطاع الفنان أن يحمى نفسه من ذاتيته كلما استطاع بخياله وفنه أن يستوعب مشاكل عصره وأن يعبر عنها وكأنما هى مشاكله الخاصة . التى تتوقف عليها حياته والفنان الموضوعى الذى وهب العقل الخالق وهو عقل محايد لأنه يستطيع أن يستوعب كل الكائنات دون أن يقحم نفسه عليها وهو أيضاً الذى حصن نفسه بالقدره الفنية التى تمكنه من أن يستكشف مادته ويشكلها .. مثل هذا الفنان فقط هو الذى يستطيع أن يؤثر فى مجتمعة لأنه قادر بفضل موضوعيته على أن يعطينا رؤياه دون أن يفصح عن رسالته – فهو لا يقول لنا أنا أريد هذا ولا أريد ذاك . بل يكتفى بعرض رؤياه .. وهى التى

تقول مايريد أن يقوله لاعن طريق الكلام بل عن طريق الصوره، فالفن أصلاً رساله اجتماعية عليا ولكن لكى تتحقق هذه الرسالة يجب أن تؤدى كرساله فنية.. كصوره لها ملامحها المميزه لها والخاصة بها، فالفنان الذى يستطيع أن يرسم هذه الصوره أقدر من غيره على التأثر بمجتمعه والتأثير فيه.

المسرح وذوق الجماهير

عندما كنت طالباً بالجامعة كان لى صديق صعيدى وكنا لا نفترق حتى أننا كنا نقضى الصيف معاً فى ربوع الصعيد نقرأ ونتسامر وكان لى ولع بدراسة أهل الصعيد ومجاهل عاداتهم وتقاليدهم وكنت أقرأ شكسبير فى تلك الأيام بنهم شديد ــ كنت أقرأ كل يوم مسرحية من مسرحياته وفى نهاية اليوم كنا نجتمع أنا وصديقى وبعض أقاربه وبعض أهل الصعيد من القرية ومن المزارع القريبة، وعاده كنا نتسامر ونشرب الشاى الأسود على عادة أهل الصعيد، وخطر لى ذات يوم أن أقص عليهم مسرحية من مسرحيات شكسبير على سبيل التجربه ــ وكانت تجربة ناجحه للغاية فقد عادوا فى اليوم التالى يطلبون قصه أخرى واستمر الحال هكذا طوال الشهر الذى قضيته مع صديقى. وهى أيام لا أنساها فقد كان شغف هؤلاء الفلاحين

البسطاء، بمسرحيات شكسبير من العوامل التى ساعدت على توطيد إيمانى بذوق الجماهير مادمت تقدم إليهم فناً جميلاً.

الكاتب العظيم

قديماً قالوا أن وراء كل كاتب عظيم إمرأة. والآن يقولون إن وراء كل كاتب عظيم طفل.. هو الكاتب العظيم نفسه الذى اكشفوا أنه يتميز بالبراءه ــ براءة الأطفال ــ فالكاتب العظيم قد تحنكه التجربة وقد يدرك من امور الحياه وأسرارها ما لا يدركه الرجل العادى، ولكن مهما رأى ومهما أدرك لا يتلوث ــ بل يظل يرى الدنيا من حوله جميله ناصعة البياض تماماً كما يراها الطفل.. ومن هنا كان الإيمان وكانت الشجاعه. وكان الأمل.

فلو أن الكاتب فقد إحساسه بالبراءه ــ براءة الأطفال، لما استطاع أن يحتفظ بعظمته يوماً واحداً، ففقدان البراءه معناه أن التلف قد يعرف طريقه إلى الروح.. إن الإنسان قد بدأ يعرف الشر فيهادنه أويتحايل عليه ــ والطفل لا يعرف الشر ــ ومن هنا كانت براءته والكاتب العظيم لا يرى إلا الخير ومن هنا كانت عظمته.

الباب الثانى
المسرح العالمى

شكسبير والمعادل الموضوعى

إلىّ شكسبير يرجع الفضل فى نظرية المعادل الموضوعى التى نادى بها ت. س. إليوت وهو ينقد هاملت فى سنة ١٩١٩.. والنظرية بسيطة للغاية وهى فى الواقع قانون من قوانين الفن لم يكن لأليوت فضل ابتكاره بقدر ما كان له فضل إكتشافه ولكن رغم بساطتها فقد كان لها أثر فعال فى النقد والخلق على السواء.. فكما أنها أصبحت مقياساً توزن به الأعمال الفنية وتساعدنا على تفهما كذلك أصبحت نبراساً يهتدى به الكتاب فى كتاباتهم.. وإلى شكسبير كما قلت يرجع الفضل فى اكتشاف المعادل الموضوعى ــ فاليوت ــ وهو الناقد الأول فى القرن العشرين لم يترك عملاً من أعمال شكسبير إلا وناوله بالدراسة والتحليل.. وهو آكثر من نقاد شكسبير مجتمعين وهم فى

الانجليزية وحدها يحصون بالآلاف العديدة ــ قد استطاع أن يلقى الضوء على عبقرية شكسبير الخالقة . وأن يشرح و يفسر الكثير فى مناحى هذه العبقرية ولكنه عندما تعرض لهاملت وجدها ــ على خلاف مسرحيات شكسبير الاخرى ــ ناقصة لأن الإحساس الذى أراد الشاعر أن ينقله إلينا كان أكثر من الموضوع الذى قدمه لنا ــ وهو مسرحية ، هاملت نفسها .. أى أن مسرحية هاملت بكل تفاصيلها وشخوصها ومواقفها ــ باختصار بكليتها لا تعادل الإحساس الذى يريد شكسبير أن ينقله إلينا .. فقد ظل هذا الإحساس فى بطن الشاعر ــ كما نقول ــ دون أن يترجمه إلى حقائق موضوعية وبذلك عجز عن أن ينقله إلينا كاملاً .. ومن ثم كتب اليوت يعرف المعادل الموضوعى فيقول :

« الوسيلة الوحيدة للتعبير عن الوجدان فى الفن هى بإيجاد معادل موضوعى .. أوبعبارة أخرى بخلق جسم محدد أوموقف أوسلسلة من الاحداث تعادل الوجدان المعين الذى يراد التعبير عنه حتى إذا ما اكتملت الحقائق الخارجية التى لابد أن تنتهى إلى خبرة حسية تحقق الوجدان المطلوب اثارته .. وبناء عليه فالحتمية الفنية تتحقق إذا تساوت الحقائق الخارجية مع الوجدان مساواة كاملة .. وهذا هو بالضبط ما ينقص هاملت .. فهاملت الرجل يسيطر عليه وجدان لا يمكن التعبير عنه لانه أكثر من الحقائق الخارجية كما هى » .

وإذا كان هذا ما ينقص هاملت ــ كما يرى اليوت ــ فان مايميز شكسبير فى جميع مسرحياته الاخرى هو أنه لا وجود فيها لوجدان مجرد أوتائه أومعلق فى الهواء ــ وبالمثل لا وجود فيها لفكرة مجردة أوصارخة أوخارجة عن مجرى المسرحية وتطور الاحداث .. فكل مافى المسرحية تفاصيل موضوعية تنخرط فى كل متكامل هو الذى يحدد الوجدان ــ أوبمعنى آخر يترجمه ترجمة كاملة فتتحقق بذلك الحتمية الفنية .

ومهما قال النقاد عن سر عظمة شكسبير ففسروها بأنها قدرته الفائقة على استكشاف النفس البشرية وإدراك مكنوناتها أومهارته فى التعبير البليغ الذى يهز القلوب أولسانه الشاعرى الفصيح الذى لا يعرف الحدود فكل هذا ــ فى رأيى ــ كلام جميل ولكن لا معنى له .. لا معنى له لاننا نجد بين العلماء والادباء من استطاع استكشاف النفس البشرية أحسن من شكسبير وبين الخطباء من هو أبلغ منه وبين الشعراء من هو أقدر على الإفصاح ولكنا مع ذلك لانجد بين كل هؤلاء من بلغ درجة الكمال التى بلغها شكسبير لأن الحتمية الفنية لم تتحقق لأحد منهم بالقدر الذى تحققت له .

وإذا كانت الحتمية الفنية تتحقق بإيجاد معادل موضوعى

للإحساس أوللفكرة فقد كانت عبقرية شكسبير تتمثل فى خلق هذا المعادل الموضوعي كما لوكان تلقائياً أولاشعورياً وفى يسر وسهولة لا يبدو معها أثر للجهد أوللصنعة أوحتى للمحاولة. والسبب أوالسر هو أننا عندما نقرأ مسرح شكسبير نلتقى بشكسبير الفنان فقط.. أما شكسبير الرجل فلا وجود له. ومن ثم كانت قدرته الفائقة على الخلق لأن قدرته على التخيل كانت حرة طليقة لا يقف فى طريقها شكسبير الرجل أوحتى ظل هذا الرجل بآرائه ومعتقداته وما يحب وما يكره وما يعانى وما يحلم به.. هذا الإنفصال التام بين شكسبير الفنان وشكسبير الرجل هو الذى أحال شكسبير إلى طاقة خلاقة لا تعرف الحدود.. تتميز بما تتميز به الطاقة الخلاقة.. وهى حرية الخلق.. على أن هذه الحرية لا تصبح حرية كاملة مطلقة إلا إذا استطاع الفنان أن يتخلص من نفسه كرجل وأن يحتفظ بنفسه كفنان.. أوبمعنى آخر استطاع أن يتجرد من رغبته فى التعبير وأن يركز كل جهده فى الخلق.. وعلى عكس الكثيرين من الفنانين الذين عرفهم التاريخ كان شكسبير أبعد ما يكون عن التعبير فالاحاسيس والافكار التى تزخر بها مسرحياته ليست أحاسيسه وأفكاره هو بل هى دائماً أحاسيس وأفكار شخوصه فى المواقف الدرامية المعينة التى يقفونها.. ولان شكسبير الرجل لا وجود له.. وانما كل الوجود لشكسبير الفنان الذى يهتم بالخلق لا بالتعبير لذلك نجد

أن شخوص مسرحياته ليست دمى تعبر عن أحاسيسه وآرائه ــ كما هو الحال فى مسرح شو ــ بل هى عوالم موضوعية لها كيانها المستقل والذى تبحث فيه عبثاً عن كيان خالقها.

ولقد كتب أحد النقاد الرومانتكيين مرة يقول أن الشجرة التى كانت ترفرف بظلالها على الغدير الذى أغرقت فيه أوفيليا نفسها، هذه الشجرة وصفها شكسبير وصفاً بلغ من روعته أنه يخيل إليك أن شكسبير نفسه قد تحول إلى شجرة.

ورغم ما فى هذا القول من رومانسية واضحة إلا أنه فى أساسه صحيح.. فلان شكسبير لم تكن له شخصية يريد التعبير عنها بل يريد دائما الهروب منها ــ على حد قول اليوت ــ لذلك نجده قادراً على أن يتقمص أية شخصية.. على أن يتحول إلى أى كائن.. أن يصبح أى شىء وكل شىء.. من عطيل الغيور إلى شجرة الصفصاف إلى مهرج الملوك إلى كورديليا الرحيمة إلى كويوليناس المفترى عليه إلى اياجو اللئيم.

ولقد حاول النقاد تفسير هذه القدرة الفذة فقالوا أن شكسبير كانت له سماحة الفنان الذى يرى ويفهم ويقدر ويفسر ويشرح ولكنه يرفض أن يدين أوأن يبرىء.. كما يرفض أن يلتزم بقضية أوبفكرة محددة لان رؤياه كانت أوسع وأشمل

وأعمق وأدق من أن تقسم الناس إلى طيب وشرير أوأن تفرض على الحياة رأياً أوفكرة .. وكل هذا صحيح دون شك ولكنه لا يفسر شيئاً .. فهذه القدرة الفذة يرجع الفضل فيها إلى أن شكسبير كان قادراً ــ أكثر من غيره ــ على خلق عوالم موضوعية تعادل معادلة تامة الاحاسيس التى أراد أن يخلقها فينا .. ومن ثم كانت الحتمية الفنية .. ومن ثم كان الاكتمال .. كما قلت .. ومن ثم أيضاً .. مسألة هامة كل الأهمية .. فلا نستطيع القول بأن معنى أية مسرحية من مسرحيات شكسبير هو كذا أوكذا .. فى حين نستطيع دائماً أن نحدد معنى أية مسرحية من مسرحيات (شو).

والفرق بين الدنيا والفن أن القضية الدنيوية لها دائماً معنى واحد محدد أما العمل الفنى فلا معنى محدد له ولوأن هذا لا يعنى أنه عديم المعنى .. وتحديد المعنى فى العمل الفنى دليل على أن الوجدان أوالفكرة لم تنتقل من محيط الحياة إلى محيط الفن .. أى أنها لم تترجم ترجمة كاملة إلى معادل موضوعى. وهذا ما يحدث فى مسرحيات شو ــ أما فى مسرح شكسبير ــ فلان العوالم التى خلقها الشاعر هى عوالم موضوعية لها كيانها المستقل ولانها لا تفصح عن الاحساس أوالفكرة بل هى الفكرة نفسها أوالإحساس نفسه الذى أراد الشاعر أن يخلقه فينا . لذلك

فأية مسرحية من مسرحيات شكسبير ليس لها معنى محدد يمكن أن
فأية مسرحية من مسرحيات شكسبير ليس لها معنى محدد يمكن أن
نستخلصه منها .. فهى تعنى ما تعنى . تماماً مثل الكائن الحى .. ومثل الكائن الحى تستطيع أن تعنى أكثر من معنى .

الدراما الحديثة

فى السنوات العشر الاخيرة من القرن التاسع عشر بدأت الدراما تشغل مكانة هامة فى المجال الثقافى الأوروبى لا بالنسبة للمهتمين بالمسرح فحسب بل بالنسبة للجميع، إذ أصبح هنريك إبسن هو رائد ذلك اللون من الدراما الذى اصطلحنا على تسميته بالدراما الحديثة وأصبحت «الإبسنية» هى مفتاح العصر.

ولكن ماهو الحديث فى هذه الدراما، ومالذى يميزها عن ما كتب للمسرح من قبل ولماذا اعتبر ابسن أشهر من عبر عن عصره، وعن الإنسان الحديث فى هذا العصر؟

بدأ الفرد يشعر إذ ذاك أن هوة ما تفصل الحاضر عن الماضى وبين عالم الابن والاب، وكان ابسن مازال إذ ذاك يكتب

مسرحياته التقليدية التى تدور حول اساطير الماضى البعيد ولكنه كان فى نفس الوقت يتلمس الطريق إلى المسرحية الاجتماعية، ولم يكتب بعد «بيت الدمية» وتبنى ابسن هذا الانفصام وأعلن حرباً لا هوادة فيها بين العصرين القديم والجديد ومنذ ذلك الحين تملكته فكرة أن الماضى هو عدو المستقبل والحاضر، واننا لانستطيع أن نجتاز الهوة بين الماضى والحاضر مهما بذلنا من جهد. وأصبحت اصداء الماضى تلعب دوراً مدمرا فى عالمه كما يتضح فى «الأشباح» وفى «روزمر شولم».

ورغم أن ابسن لم يخترع هذا الاتجاه إلا أنه هو المسئول عن تعميمه وتجسيمه فى العمل المسرحى، ومن ثم فهو الذى يعتبر نقطة البداية فى ذلك الاتجاه بحيث أصبح صفة مميزة للدراما الحديثة، صفة تأخذ مظهر مختلف باختلاف كل كاتب من الكتاب الذين تلوا ابسن وساروا على نهجه فى افكاره التى اصطلح على تسميتها بالابسنية.

ويمكن أن تلخص الأفكار الحديثة التى جسمها ابسن بالذات فى مسرحة فى إتجاهات ثلاث:

الإتجاه الأول: أن الماضى يحجب الحاضر والمستقبل، وأن أشباح الماضى تعيش معنا وتحول بيننا وبين التقدم. وقد بدأت

هذه الأفكار تظهر فى مسرح ابسن مع بدأ كتابته لمسرحية «الأشباح» فسرحية «أعمدة المجتمع» يمكن اعتبارها مسرحية اجتماعية تعرض للمساوئ الاجتماعية، وكذلك مسرحية «بيت الدمية» التى تدعوا إلى تحرر المرأة، هذا إذا كان يجوز لنا التجاوز عن الناحية الفنية التى جعلت ابسن هو ابسن.

أما مسرحية «الأشباح» فدعوة صريحة إلى تبديد الظلام لأن الشر ينمو كالزهور فى الظلام، والابن يصرخ فى آخر المسرحية قائلاً «الشمس يا أمى اريد مزيداً من الشمس» ولكنها تتضمن معانى أعمق من مجرد الدعوة إلى تبديد الظلام فالأحياء تغزوهم أشباح الموتى وافكار الموتى وتعيش معهم كجزء لا يتجزأ من ذلك الحاضر جزء يسمم ذلك الحاضر.

أما الإتجاه الثانى: فيتضح فى حقيقة أكثر خطورة. إذ لم يعد هناك وفقاً لابسن حق مطلق، ولا حكمة مطلقة ولا حقيقة مطلقة، وكل حقيقة رهينة بمكانها وبزمانها، وكل حقيقة تتغير بتغير هذا الزمان والمكان، ولعل هذا الاتجاه أكثر من غيره هو الذى يعمق من الهوة بين الماضى وبين الحاضر، بين ماضى الدراما قبل ابسن ومستقبلها من بعده، فالدراما من قبله كانت تقتضى قيام عالم له مبادئ خلقية لا تتغير ولا تتبدل ولها صفة الدوام، والحق فى هذا

العالم مطلق وخالد وكذلك العدل والفضيلة، وهذه الصفات الثابتة هي التى توجه الإنسان وبدونها يفقد الإنسان الاتجاه.

وقد اتضح هذا الاتجاه بصورة مباشرة فى مسرحية ابسن «عدو الشعب» والتى يثبت ابسن فيها أنه ليس ثائراً فحسب، بل يمكن أيضاً أن يكون ثائراً على الثوار. وفى هذه المسرحية يعبر ستوكمان المتحرر الذى اصيب بخيبة أمل فى التحرر عن وجهة نظره التى هى إلى حد كبير.فى هذه المسرحية بالذات وجهة نظر الكاتب، ووجهة نظره تتلخص فى إنعدام وجود قيمة ثابتة فى الحياة.

ويعبر ابسن عن نفس وجهة النظر بطريقة غير مباشرة فى مسرحية أخرى له هى مسرحية «البطة البرية» التى يبدو فيها وكأنه يهدم كل مابناه فى «الأشباح» فالمأساة تقع لأن الظلام لم يبدد فى أول الأمر، لأن مسز ألفنج لم تكتشف عن فساد زوجها ولم تهجر هذا الزوج قبل أن تنجب منه، وقبل أن يدمغها وابنها بالتعاسة إلى نهاية الحياة. أما فى «البطلة البرية» فالمأساة تقع فيها لأن الظلام قد بدد، ولما يبدد الظلام لما وقعت المأساة وظلت العائلة تعيش فى سعادة نسبية فى الوهم الذى كانت تعيش فيه، ولما اضطر الزوج إلى الانفصال عن زوجته ولما

اضطرت الطفلة إلى الانتحار. وقد يبدو هذا تناقضاً عجيباً، ولكنه في الواقع تناقض مقصود وكأن ابسن يريد أن يؤكد لنا بهذا التناقض أن ليس هناك حقيقة ثابتة ولو كان هو صاحب هذه الحقيقة.

وكان من نتيجة هذا الاتجاه أن تركز الصراع الدرامى فى مسرح ابسن لا حول الخطأ والصواب، كخطأ مطلق أو صواب مطلق، بل بين نوعين من القيم. فهو مثلاً فى «روزمير شولم» بين القيم المسيحية وبين القيم التحررية التى تمثلها ربيكاوست.

والاتجاه الثالث : هو الاتجاه الذى بدأه في المسرح ابسن قبل أن يبدأه فرويد والذى بدأه فى ميدان القصة دستيوفسكى. ويتضح هذا الاتجاه فى مسرحية من أنضج مسرحيات ابسن ولعلها أقربها إلى الجمهور الأوروبى المعاصر وهي مسرحية «هيدا جابلر». وفيها صور ابسن الانسان الحديث أو الشخصية المسرحية الجديدة على المسرح. فقبل ابسن كانت الشخصية واحد من اثنين، أما شخصية عاقلة وإما شخصية مجنونة. والفرق بين الاثنين واضح ومحدد ولا يحتمل التأويل. أما هيدا جابلر فتصرفاتها منطقية ومفهومة، ولكنها تصرفات مريضة مخربة، وهيدا شخصية جديدة في مسرح ابسن تختلف عن نورا وربيكاوست

فهى ترمى الى التخريب لمجرد التخريب وبعد هيدا جابلر بدأت الشخصية المسرحية الجديدة تغزو المسرح الأوروبى شخصية الانسان الذى لاتقوم حياته على التعقل، بل الذى يبدو كفريسة للكبت وللعقد النفسية والوهم والانحرافات المختلفة.

وكان هذا الاتجاه عنصر جديد من العناصر التى عمقت الهوة بين الماضى وبين الحاضر، بين مفهوم الشخصية فى الدراما القديمة ومفهوم الشخصية فى الدراما الحديثة.

ورغم أن ابسن أعلن الحرب على الماضى، ووجود هوة تفصله عن الحاضر، فقد وقف على مشارف هذه الهوة ولم يسقط فيها. ورغم أنه هو المسئول عن التجديد فى الدراما الحديثة فأفكاره الأساسية فى مجموعها تمت إلى ماسبقه أكثر مما تمت إلى ماجاء بعده فالانسان وفقا لابسن مسئول وهو يتحمل مسئولية أفعاله، وإذا كان المجتمع الذى يعيش فيه مجتمع فاسد فلأنه هو فاسد، وهو ليس ضحية لهذا المجتمع بل هو الذى يصنع ذلك المجتمع.

ومسز الفنج فى مسرحية «الأشباح» بطلة تراجيدية بكل معانى البطل التراجيدى فهى قد أخطأت حين تسترت على جرائم زوجها، وهى التى تدفع فى نهاية المسرحية ثمن هذا

الخطأ. وهذا الخطأ بالذات هو الذى حطم ماتسعى إليه من أقامة حياة سعيدة متحررة لابنها ولنفسها من خلال ابنها.

والعالم فى مسرح ابسن عالم عاقل يقوم على العقل وقد تضطرب فيه الامور أحياناً، ولكن الانسان يستطيع بارادته أن يساهم فى تصحيح الاوضاع إذا اتبع ما يؤمن بأنه الصواب. وهذا العالم إلى حد كبير يقترب من عالم الدراما القديمة.

وقد رمى ابسن البذور وتعهدها ما لحقه من مسرحيين وإذا كان ابسن قد وقف على مشارف الهوة التى تفصل الماضى عن الحاضر فقط سقط فيها ستريندبيرج.

ولا يقل سترندبيرج خطورة عن ابسن، وخاصة إذا اخذ فى الاعتبار مدى التأثير الذى خلفه فى المسرح المعاصر، فقد أثر سترندبيرج فى يوجين أونيل وفى تنيس ويليامز وكانت مسرحية «مسرحية الحلم» التى فتحت الطريق للمسرح التعبيرى فى المانيا، وفى كتابات المستقبليين فى إيطاليا، وفى مسرحية «الآلة الحاسبة» للكاتب الاميركى إلمر رايس وكذلك مسرحية «القرد كثيف الشعر» لاونيل.

وتتركز مسرحيات سترندبيرج حول الصراع بين الجنسين (الرجل والمرأة)، وهو صراع لا حل له. صراع بين الحب

والكراهية يندحر فيه العقل ويسود فيه اللامعقول وينتهى بتحطيم الأطراف المعنية .

ففى (الكونتيسة جوبيا) يدور الصراع الذى يتسم بالحب والكراهية فى نفس الوقت بين سيدة نبيلة وبين خادمها ، وفى مسرحية « الأب » تؤدى زوجة بزوجها إلى الجنون وتنتهى بايداعه مصحة للأمراض العقلية . وفى « مسرحية الحلم » يستخدم اسلوب الحلم ليؤكد من جديد أن العقل لا يسيطر على الانسان وانه ضحية وعبد لرغبات غير عاقلة لا يستطيع أبدا أن يسيطر عليها ، ومن ثم فعالم سترند بيرج عالم غير عاقل ، والانسان فيه ضحية صراع لاحل له ، صراع يتغلب فيه اللامعقول على المعقول .

وسترندبيرج فى مسرحية يجسم افكار نيتشة على المسرح ، فالعاطفة تتغلب على العقل ، والانسان يائس لا لأنه أخطأ فى شىء ما بل لأنه انسان ، وهذه هى مأساته الحقيقية والدراما لا تدور فى مجال ابولو إله الاعتدال بل فى مجال ديونسياس إله النشوة والعاطفة المتدفقة ، والانسان لأنه أساساً إنسان غير عاقل لا يسعى إلى الاعتدال وانما إلى المغامرة وإلى العذاب ، وإذا كانت السعادة مستحيلة بالنسبة للإنسان ، فالعذاب هو الحقيقة

الوحيدة فى حياته، ومن ثم فالعذاب خير لأنه الدليل الوحيد على أن الإنسان مازال يعيش ومن ثم مازال يعانى.

وهكذا نجد أن سترندبيرج قد وسع الهوة بين المسرح القديم وبين الدراما الحديثة بحيث لا يمكن أن يلتقيا، فعالم المسرح القديم عالم يسود فيه العقل، وعالم سترندبيرج عالم يندحر فيه العقل، والانسان فى المسرح القديم مسئول يتحمل تبعة اختياره، والانسان فى مسرح سترندبيرج ضحية لأهوائه التى لا يملك السيطرة عليها، وهو يجد نفسه فى صراع لا حل له. وفى ازمة لانهاية لها، وهو يقاسى لمجرد أنه انسان.

أما برنارد شو فيعبر عن الإنسان الحديث من وجهة نظر تختلف عن وجهة نظر سترندبيرج وعن وجهة نظر ابسن.

فشو يقر بوجود الهوة بين الماضى والمستقبل، ولكن هذه الهوة فى نظره ليست فى أساسها هوة اجتماعية بقدر ما هى هوة اقتصادية. فالمستقبل يجب أن يكون مختلفاً كلْ الاختلاف عن الحاضر بحيث يتحرر فيه الانسان من الفقر، وبهذا المعنى يكون الحاضر عدو للمستقبل. وعنصراً لابد من القضاء على آثاره للوصول إلى المستقبل. وقد هز برنارد شو العصر الفيكتورى وأفكاره الثابتة المتجمدة عن الحياة كما لم يهزه مؤلف من قبل.

وقد وفق فى فلسفته بين متناقضات يبدو أن من المستحيل التوفيق بينها، فكان يؤمن بابسن وماركس ونيتشة وبروجون وفاجنر وصامويل تبلر وجون بانيان فى ذات الوقت.

وقد قدم ابسن إلى الجمهور البريطانى ولكنه قدمه إليهم من وجهة نظر شو، فابسن يقول عن نفسه متحدثا عن عمله فى المسرح «لقد كنت شاعراً أكثر مما كنت مصلحاً اجتماعياً على عكس بعض الناس».

وهو يقول أيضاً «أن مهمتى تنحصر فى اثارة الأسئلة لا فى الاجابة عليها».

ولكن شو يدافع عن برنامج معين كما لم يفعل ابسن ويذهب إلى أن الكاتب لابد وأن يكون داعية، ويعتبر بانيان شكسبير أعظم كاتب بريطانى.

وهو لايكتفى بتوجيه الأسئلة كما يفعل ابسن بل يتصدى لاجابتها. شأنه فى ذلك شأن احدى شخصيات مسرحياته التى تقول «أنا استطيع أن افسر كل شىء لأى انسان، وأن هذا ليسعدنى».

وكان يجب على شو أن يجيب على الكثير من الاسئلة ومن بينها كيف يمكن أن يوفق بين ايمانه بالماركسية وحتميتها الاقتصادية والتاريخية ، وإيمانه فى ذات الوقت بحرية الارادة وواجب الفرد فى الصراع من أجل تحقيق مثله الاعلى . وهذا الايمان الاخير مستمد من نظريات التطور فى فلسفة برجسون التى تتضمن أن الانسان الذى انحدر من سلالة القرود ووصل الى ماوصل إليه اليوم فى الرقى لابد وأن يصل فى المستقبل بمقتضى قانون التطور إلى مرحلة « السوبرمان » .

ولكن شو ضرب بهذا التناقض عرض الحائط وصمم ان الانسان هو نتاج المجتمع وانه فى ذات الوقت سيد نفسه . غير أن برنارد شو واجه سؤالاً أهم من ذلك السؤال ، سؤالاً ظل يحاول الاجابة عليه من خلال مسرحياته وظلت صيغة الاجابة تتغير من مسرحية إلى مسرحية ، ونغمة التفاؤل تخفت تدريجياً حتى تكاد تختفى ، وحتى يكاد يتفق مع ابسن وسترندبيرج فى نظرته إلى استحالة اجتياز الهوة بين الماضى والحاضر. واستغرق هذا التطور ربع قرن ، وهى الفترة التى ازدهر فيها انتاجه .

ففى مسرحية «ماجور باربارا» نجد الاجابة بسيطة ومفهومة وهى أن التطور الاقتصادى هو المعبر الذى نعبر عليه إلى

المستقبل، والتطور وحده كفيل بإيصالنا إلى المستقبل الذى يتحرر فيه العالم من الخير. وطرفا الصراع فى المسرحية هى الماجور باربارا عضو جيش الخلاص الذى يقوم على الاخلاقيات المسيحية من ناحية والأب من ناحية أخرى، والأب صاحب مصانع للسلاح رجل أعمال ناجح يدير مصنعه بمهارة، ويكفل لعماله حياة انسانية كريمة، ولكن الابنة تستنكر عمل ابيها وتهجر البيت مع خطيبها الذى هو بدوره عضو فى جيش الخلاص وتنتهى المسرحية بعودة الابنة وخطيبها إلى البيت، وبالاقتناع بأهمية الصناعة مادامت تؤدى إلى التطور الاجتماعى المطلوب وهكذا تنتصر افكار الجمعية الفابية التى كان شو أحد مؤسسيها على الأفكار المسيحية، فالاجابة هنا بسيطة وواضحة كما قلنا اتركوا التطور يأخذ طريقة وسيؤدى بنا التطور إلى المستقبل الذى نحلم به.

ولكن الامور ليست بهذه البساطة، وقد اضطر شو أن يعترف بهذه الحقيقة فى اعقاب الحرب العالمية الأولى التى هزت نظرة التفاؤل الذى بدأ بها. ففى مسرحية «بيت القلوب المحطمة» التى تعتبر من أنضج مسرحياته من الناحية الفنية تكتسب الاجابة على السؤال «كيف نعبر الهوة الى المستقبل؟» الكثير من التعقيد.

فالبطل هنا ليس هو رجل الأعمال الناجح الذى كفل حياة انسانية لعماله ويتطلع إلى عالم أحسن، بل هو قبطان سفينة عجوز اعتزل البحر والحياة ليخلد إلى التأمل فى بيت مبنى على هيئة سفينة. وهذا البطل يتكلم بلسان برنارد شو. وحول البطل ابنائه واحفاده، شباب اذكياء ولكن ينقصهم الشعور بالمسئولية، ومن هؤلاء الاحفاد فتاة تعتبر زهرة العائلة وهذه الزهرة سيشتريها رأسمالى من نوع جديد يختلف عن بطل «ماجور باربارا» الذى اشرنا إليه وهو الرئيس مانجان والرئيس هنا لا يصنع شيئاً ولا حتى أسلحة، وإنما يصنع المال فحسب. والحفيدة تحسب لأنها تؤمن بآراء شو أن الشر الأعظم هو الفقر ولذلك توافق على الزواج بالرأسمالى لتنجو من الفقر.

وفى ليلة من الليالى بينا العائلة مجتمعة فى الحديقة تتحدث احاديثها البراقة كما تفعل دائماً، وفى ضيافتها الرأسمالى اذا بقنبلة تسقط وتنفجر وينجو منها الجميع فيما عدا الرأسمالى الذى يموت مقتولاً. وعندما يسأل المجتمعون القبطان عن الحل لا يقول لنا كما تقول لنا مسرحية «الماجور باربارا»، اتركوا التطور يسير فى طريقه وستحل الامور نفسها، بل يقول «تعلموا ادارة الدفة». أى تعلموا ادارة الدولة وفن الحكم. ويؤكد شو هنا ضرورة التوجيه الواعى.

وهكذا تبدو الهوة بين الحاضر والمستقبل اعمق مما بدت من قبل ولكن اختيارها مازال يبدو ممكنا لو أحسن تدبير الأمور.

وتمضى السنون ويكتب شو مسرحيته التى تتكون من خمسة اجزاء والتى تتطلب ثلاث ليالى لتمثيلها. وقد دهش برنارد شو ذاته عندما مثلت فى احدى مسارح نيويورك ١٩٢١. وهذه المسرحية هى «العودة الى متوسالا» وفيها يلخص برنارد شونبوءته كاملة.

وفى وسط المسرحية، وفى وقت متقدم قليلا على زماننا نجد أن الاحوال على ماهى عليه فى المسرحية التى عرضنا لها سابقاً، ونجد أن السؤال يثار من جديد ــ «ما الحل لكى ننقذ انفسنا؟».

ويصل برنارد شو إلى حل عجيب، حل يجعل الحل مستحيلاً. فتوسط عمر الانسان الحديث يحول بينه وبين أن يجد الحل ومن ثم فلابد من أن يعيش الانسان ثلاثة أوأربعة قرون ليستطيع أن يدير دفة الامور ادارة سليمة.

وهذا مايحدث فى المسرحية، اذ أن فئه من الممتازين تعيش هذا المدى الطويل وتستطيع فى النهاية أن تدبر الامور التدبير السليم.

والاجابة على السؤال ما الحل؟ اصبحت: «نحن فى حاجة إلى معجزة لنجد حلاً» أوما يساوى لا حل هناك.

ونظرة شـو إلى الانسان الحديث فى ذلك الصدد لاتختلف فى كثير عن نظرة سترند بيرج، فالانسان كما هو انسان ضائع لا يجد حلا لمشكلته الكبرى، وان اختلفت المشكلة من كاتب إلى كاتب. أما تشيكوف فيواجه مشكلة الهوة بين الماضى والحاضر كما يواجهها الآخرون ولكن بطريقته الخاصة، بالتسليم بالواقع تسليماً لا يخلو من حزن رقيق. فهناك عصر ينتهى وهناك عصر يبدأ، عصر مات، وعصر لم يولد بعد، والناس ضائعون بين العصرين. وتشيكوف يثير السؤال وما الحل؟. ولا يجيب اذ ليس هناك حل واضح، ليست هناك حقيقة ثابتة فهذا الانتقال بين العصرين خير وشر فى ذات الوقت، شىء لابد أن يحدث ولكن الخسارة الحالية لاتقل أهمية عن الكسب المنتظر. والعالم الجديد قد يكون خيراً من عالمنا، والانسان لا يستطيع أن يقاوم المستقبل ولكنه لا يستطيع أيضاً أن يطمئن إليه تمام الاطمئنان.

والحنين إلى الماضى الذى يبدو فى كثير من مسرحيات تشيكوف صفة يتميز بها عن الكثير من كتاب الدراما الحديثة فهو يدرك التغير مثلما يدركونه، ولكنه لا يعادى الماضى مثل

ما يفعلون، وانما يسجل التغيير، ويركز اهتمامه على الناس كما هم، وهم يعاونون ذلك التغير وذلك التغير وفقاً له يحدث بطريقة غير محسوسه وكأنه لا يحدث، وكأنه جزءا من روتين الحياة اليومية ولذلك يحاول أن يصب رؤياه فى الصورة الفنية التى تلائم هذه الرؤية. فالشكوى تتردد من الكثير من الناس أن شيئا ما لا يحدث فى مسرحيات تشيكوف، وهو فى الواقع يحاول أن يوحى لنا بأن شيئاً ما لا يحدث، لا لسبب إلا لأن شخصياته تؤمن بذلك، تؤمن بأن الحياة تافهة وروتينية، ولا شىء هام يحدث فيها. بينما الواقع أن الكثير يحدث، وأن التغير الجذرى العنيف من عالم إلى عالم يهز مصائر شخصياته.

بل هو يتعمد أن تحدث الأحداث الكبرى كالانتحار مثلاً خارج المسرح لا على المسرح حتى نظل فى وهمنا أن شيئاً ما لا يحدث وحتى تتعمق المفارقة حين نكتشف فى النهاية أن الكثير قد حدث.

ولعل أكثر المسرحيات تعبيراً عن وجهة نظر تشيكوف هى مسرحية «بستان الكرز» والذى نجد فيها القصة آية فى البساطة:

مجموعة من ملاك الأرض تضطر إلى تسليم أرضها إلى ثرى من الأثرياء الجدد، الذى لن يلبث حتى يقتلع الحديقة

بأشجارها وازهارها، ليستغل الأرض فى غرض اكثر نفعاً من الناحية الاقتصادية. والسؤال الذى تثيره المسرحية هو هل هذا الفعل خير أم شر؟ وجمال المسرحية لا يعتمد على إجابة هذا السؤال، والنغمة السائدة نغمة يغلب عليها الرثاء، ولا تغلب عليها المناقشات الفكرية والفلسفية. والتأثير العاطفى الذى نخلص به هو أن شيئاً جميلاً يتحطم امامنا، وقد يكون هذا الشيء الجميل عديم الجدوى مثله مثل حياة ملاكه العديمة الجدوى، ولكننا مع ذلك نشعر بالحزن وبالأسى عندما يتحطم ذلك الشيء الجميل. سواء اكنا نؤمن أن ذلك الفعل شر، أو كنا نتقبله كضرورة ستؤدى فى النهاية إلى الخير.

وتبدو عصرية تشيكوف عصرية متواضعة إلى جانب عصرية لويجى بيراندللو الذى وصل إلى اقصى حدود التطرف حين انكر وجود الحقيقة الأساسية التى استندت إليها الدراما التى نبعت من أصل اغريقى، ومن أصل مسيحى. وهى حقيقة «الأنا». وبيراندللو تمم ملامح الدراما الحديثة فى اقصى تطورها. فابسن علمنا أن ليس هناك حقيقة مطلقة، وسترند بيرج ذهب إلى أن الانسان معدوم الارادة لأنه ضحية لرغبات وأهواء لا يتحكم فيها، وشم قرر أن الانسان كما هو عليه شخصية ضائعة لا تستطيع أن تصل إلى حل لمشكلتها الكبرى، أما براندللو فقد لغى وجود

الشخصية أوماتفق على تسميته بالشخصية، أى أنه قد أوصلنا إلى مرحلة تحلل «الأنا».

فالدراما أوالأدب بأجمعه قام على افتراض وجود شخصية تتمشى افعالها بعضها مع البعض، وقد تخرج عن هذا النطاق فى خلال تطورها على مر الزمن، ولكن هذا الخروج نابع من طبيعة هذه الشخصية ومن البذور الكامنة فى هذه الطبيعة.

وحتى فى الحياة يقول أحدنا للآخر «خليك مخلص مع نفسك» أونقول عن احدنا «التصرف دة غريب منه»، ونحن حين نقول ذلك نفترض أن لكل انسان شخصية محددة المعالم، وأنه يتصرف في حدود هذه الشخصية. كما اننا عندما نفكر فى انفسنا، نفكر فيها وفى ذهننا صورة محددة للأنا. ولكن براندللو يذهب إلى أن إنا اليوم ليست أنا الأمس ولا الغد، وأن الأنا التى أراها واعرفها أنا ليست نفس الأنا التى يراها كل منكم. فكل منكم يرى هذه «الأنا» على صورة معينة مختلفة كثيراً عن رؤيتى أنا لها، ورؤية كل منكم على حدة لها، ومن ثم فليس هنا «أنا» معينة، ليست هناك شخصية معينة.

ولم يكن بيراندللو كما هى العادة فريداً فى التعبير عن هذا الاتجاه، ولا خالقاً له، وانما كان يعبر عن اتجاه موجود فى عصره

ساعد على وجوده علم النفس الحديث، الذى ينظر للانسان لا كشخصه بل كمجموعة من الحالات الفكرية. كما أن بيراندللو تأثر أيضاً بفلسفة برجسون الذى يقرر أن الحقيقة المطلقة هى التغير فى النطاق الزمنى. كما أنه قد تأثر أيضاً بكاتب طبع الأدب الحديث بطابعه وهو مارسيل بروست، وخاصة فى كتابه «ذكرى أشياء ماضية».

ولعل أشهر مسرحيات بيراندللو هى مسرحية «شخصيات ست تبحث عن مؤلف» وفيها ترفع الستار عن مسرح يشغله مخرج ومجموعة من الممثلين يعدون لاخراج رواية. وفجأت تقتحم المسرح ست شخصيات، وتعلن أنها شخصيات مسرحية خلقها الكاتب ثم تخلى عنها، وانها مصممة على تمثيل الأدوار التى أراد لها الكاتب أن تمثلها. ورغم معارضة المخرج والممثلين، تسيطر هذه الشخصيات على المسرحية وتبدأ قصتها وهى قصة زوجة انفصلت عن زوجها وتعيش مع حبيبها ومعها أطفالها من الزوج وكذلك أطفالها من الحبيب، وكل فرد من الشخصيات تمزة الغيرة والكراهية والشعور بالإثم.

ولكن القصة ليست هامة فى حد ذاتها، وانما الجانب الهام هو تلك الأضواء التى يسلطها الكاتب على طبيعة الحقيقة.

فالانسان لا يستطيع أن يتبين الحد الفاصل بين الوهم والحقيقة ان كان هناك حداً فاصلا. فالحقيقة هى مجرد الوهم الذى اؤمن به أنا، أومجرد الجنون الذى انا ضحيته ذلك المعنى الذى ضمنه بيراندللو فى عنوان مسرحية أخرى له، ظهرت تحت اسم «أنت على صواب أن حسبت أنك على صواب».

وبمجرد أن تبدأ الشخصيات فى التمثيل وتختلط بالممثلين من الآدميين تزول الحدود بين الحقيقة والوهم، فالفن ليس اقل واقعية من الحقيقة بل لعلة اكثر، لأن الفن خالد بينما الانسان غير دائم. ثم أن الشخصية الفنية أكثر واقعية من الشخصية الحقيقية، لأن الشخصية الفنية يمكن أن تمنح شخصية محدودة، بينما الانسان الحقيقى بلا شخصية.

وفى اطار المسرحية داخل المسرحية يبعث كل شىء على الشك والتساؤل. فالشخصيات ترى الأحداث المختلفة وترى احدها الآخر فى أضواء مختلفة. والكاتب يلتزم الحياد، فهو لا يقول لنا الحقيقة، لأن انسانا ما لا يستطيع أن يقول لنا الحقيقة ولا حتى الكاتب ذاته، فهو لا يستطيع أن يعطينا الصورة الحقيقية لهذه الأحداث ان كانت قد وقعت. وكل فرد له عشرات الصور من «الأنا» التى يتصورها عن نفسه، و«الأنا» التى تتصورها عنه كل شخصية من الشخصيات على حدة ونحن

لا ندرك أى هذه الصور نصدق، أوحتى أن كانت أى منها صادقة.

ولا يتضح هذا الاتجاه إلى الغاء الشخصية فى هذه المسرحية فحسب بل فى معظم مسرحيات بيراندللو، فقد بدأ وكأنه مصمم على اقناعنا فى سلسلة من المسرحيات بأننا أعجز من أن نصدر أحكاماً خلقية، واننا لانستطيع أن نميز الفرق بين الوهم والحقيقة، وأن فكرة التميز بين الوهم والحقيقة فى ذاتها فكرة غير ممكنة. ولابد لنا هنا أن نتوقف لنشير إلى ثلاث حركات فكرية كانت إلى حد كبير مسئولة عن فقدان الانسان للشعور بالمسئولية، وعن فقدانه للايمان الذى لازمه طيلة تطوره عبر التاريخ وهو أنه إلى حد كبير مسئول عن مصيره ويمكن أن يتحكم فى ذلك المصير.

وهذه الحركات الفكرية الثورية التى انتشرت فى القرن التاسع عشر هى الدارونية والماركسية والفرويدية وهى لا تتفق فى شىء إلا فى اتفاقها ان الانسان مصير لا مخير، فوفقاً للدارونية تطور الانسان ويتطور وفقاً لعملية اتوماتيكية بحته هى عملية «الاختيار الطبيعى» ووفقاً للماركسية يحدث التطور نتيجة لعملية اتوماتيكية اخرى هى المادية الديالكتيكية.

أما بالنسبة لفرويد ومفسريه فالانسان ليس حر فى اختياره بل أن شخصيته وسلوكه يعتمدان على الخبرات التى مرت به وخاصة في زمن الطفولة.

وكل من هذه النظريات تثبط شعور الفرد بقوته على مواجهة مصيره والتحكم فيه. وتغرى الفرد فى نفس الوقت اذ ترفع المسئولية من على كاهله.

تشيكوف
وفنة المسرحى

(درامية انطون تشيكوف)

فى ١٧ يناير سنة ١٨٦٠ ولد أنتون تشيكوف ــ وقد غزا تشيكوف عالم الأدب الحديث بفنة القصصى والمسرحى .. حتى أن اكثر كتاب المسرح الذين لهم قيمة سواء فى الغرب أو فى الشرق يعترفون بأثره عليهم وفى حديث لى مع أستاذنا توفيق الحكيم عن تشيكوف أبدى ملاحظة واعية دقيقة وهى صلة فن يونيسكو المسرحى بفن تشيكوف فى كوميدياته الأولى وكيف أن يونيسكو فى الحقيقة ليس إلا تطويراً لهذه المواقف اللامعقولة التى كان يبنى عليها تشيكوف مسرحياته الكوميدية ذات الفصل الواحد وهو تطوير من اللامعقول إلى العبث .

وفى هذا الحديث السريع عن مسرح تشيكوف العظيم الذى أثرى التراث الانسانى أريد أن أتناول نقطة واحدة وهى دوامية تشيكوف . فمن الأخطاء الشائعة أن مسرح تشيكوف يهتم بتصوير الحياة الخاملة الرتيبة التى يسيطر عليها الحزن واليأس وهو لذلك مسرح غير درامى .. وليس أبعد عن الحقيقة من هذا التصور.

وقد كتب تشيكوف فى أكتوبر سنة ١٨٨٧ إلى شقيقة بمناسبة اتمام مسرحية « ايفانوف » وهى أولى مسرحياته الجادة يقول :

«إن كتاب المسرح عندنا يملأون مسرحياتهم بالملائكة والأشرار والمهرجين.. وأنا لا أدرى أين يجدون هؤلاء فى روسيا .. ولكننى اختلف عنهم فليس فى مسرحيتى ملاك أوشرير واحد ولو أن بها بعض المهرجين.. والسبب أنى لا أجد من هو برىء ولا من هو مذنب » .

هذه الموضوعية الكاملة هى السمة الأولى لمسرح تشيكوف فقد كانت رؤياه تقوم على مايسمية فلسفة العادى .. ففى الأشياء العادية باهتة الالوان قدر من الحقيقة أوفر بكثير مما فى الأحداث الصاخبة أوالألوان الفاقعة .. وإذا كان بعض كتاب المسرح تستهويهم هذه الألوان كما تستهوى المتفرجين ــ أوعامة المتفرجين ، فهذا ليس من الفن فى شىء .

ففى الحياة العادية تسترعى الألوان الصاخبة النظر تماماً كما تفعل الشخصيات الشاذة، فأنت تمر فى الشارع بعشرات الناس العاديين ولكن أحدا منهم لا يستوقفك قدر ما يستوقفك شخص يصيح بأعلى صوته أويرقص وهو يمشى.. ولكن هذا الشخص أوذاك لا يمثل بسلوكه الشاذ الحقيقة بل ولا حتى حقيقة نفسه. والكاتب الذى يلجأ إلى هذه الأنماط الشاذة يصرف انتباهنا عما هو جدير بالانتباه وكان تشيكوف يردد كثيراً «يجب أن نكتب فى بساطة عن كيف أحب بيتر ماريا ايفانوفنا.. ثم تزوجها — فهذا كل ما هناك ولكنه شىء كثير وكثير جدا لوأننا فعلا أدركنا ما هو».

ولم يكن تشيكوف بذلك ضد الواقعية، ولكنه كان ضد الواقعية الزائفة فى الفن وهى الواقعية التى تقنع بالمظاهر الصاخبة دون الجوهر أوما يمكن أن نسميه بالكاريكاتورية، ولذلك نجد تشيكوف ضد الدراما العنيفة الصاخبة الاحداث، فقد تخلص من جميع عناصرها تقريباً كالخيانة الزوجية والدعارة ولم تكن هناك صلة بين مسرحه والمسرح العنيف سوى ضربات الرصاص ولو أننا نسمعها من وراء الكواليس.. وقد كان سعيداً عندما استطاع أن يستغنى عنها فى «بستان الكرز».

والواقعية الزائفة لاتتمثل فى الصخب والعنف الميلودرامى وحده ولا فى الشذوذ واللون الفاقع الكاريكاتورى ، بل أيضاً فى محاكاة الحياة أوالواقع محاكاة فوتوغرافية أمينة .. وقد كان تشيكوف ضد هذا أيضاً فأصحاب هذه النظرة الواقعية الزائفة عادة يرسمون صوراً مطابقة للواقع كل المطابقة والصورة بالنسبة إليهم هى الوسيلة وهى الهدف فى نفس الوقت . ولكن تشيكوف كان ــ مثل كل فنان كبير ــ يفرق بين الصورة والرؤيا التى تنم عنها الصورة . وقد كتب إلى الكساندر تيخونوف فى ١٩٠٢ يقول : أنت تقول . وغيرك يقول أن الناس فى مسرحياتى يبكون دائماً .. ولكنى لم اكتبها لأصور الناس على هذه الصورة .. ستانسلافسكى هو الذى جعل فى شخصياتى أطفالاً لا يكفون عن البكاء .. فكل ماكنت أهدف إليه هو أن أقول للناس «أنظروا إلى انفسكم وتأملوا الحياة التى تعيشونها ستجدونها حياة كئيبة سيئة » .. والمهم أن يدرك الناس هذا لأنهم عندما يدركون سيُعملون على خلق حياة أفضل لأنفسهم .. ولن أعيش لأرى هذه الحياة الأفضل .. ولكنى أعلم أنها ستختلف عن الحياة التى نحياها .. وإلى أن توجد هذه الحياة الأفضل سأقول للناس دائماً «تأملوا حياتكم انها حياة كئيبة سيئة .. » .

وإذا كان بعض الناس اليوم يتصورون أن مسرحيات

تشيكوف تصور اليأس والانحلال. فهذا مفهوم ليس تشيكوف المسئول عن ترويجه بل ستانسلافسكى.. فهو بتقديمه لتشيكوف على مسرح الفن فى موسكو لم يفسره تفسيرا يتلاءم معه بل يتلاءم مع الجو العام السائد في ذلك الوقت.. ومن هنا سر نجاح تشيكوف على يدى ستانسلافسكى وهو النجاح الذى لم يرض عنه تشيكوف على الاطلاق.

وتشيكوف يصف الكاتب العظيم بأنه موضوعى ولكن لابد له من رؤية معينة فهو لا يحاكى الواقع وإنما يخلق خلقاً جديداً، وهذا الخلق ليس صورة للواقع كما هو رغم أنه يرتكز عليه.. وقد سفهت الناقدة الروسية سازونوفا آراء تشيكوف في وظيفة الفن الاجتماعية وهى الآراء التى كان قد أرسل بها إلى صديقه الصحفى الناشر سوفورين في ديسمبر سنة ١٨٩٢ فرد تشيكوف يقول: «أن الانسان الذى يقنع بالواقع كما هو لا فرق بينه وبين البقرة».

ومع إصرار تشيكوف على وجود رؤية الكاتب المسرحى، فنحن لا نجد هذه الرؤية تتمثل فى خطب أومواعظ منبرية أوفكرة أومجموعة أفكار مجردة تنبنى عليها المسرحية كما فى معظم مسرحيات برنارد شو ومسرحيات بريخت وسارتر وغيرهم. بل

نجد هذه الرؤية عند تشيكوف جزءا لايتجزأ من الصورة التى يعرفها وهى صورة خالية من الصخب، ومن الشاذ ومن اللون الفاقع تمليها فلسفة العادى. ومع ذلك فهى صورة درامية بالمعنى الأصيل للكلمة.. وليست صورة عناصر الدراما فيها ضئيلة لأن أحداثها ليست غليظة أوألوانها ليست فاقعة كما هو الحال فى المرح التجارى الذى تعوده عامة الناس.

والذى أريد أن أوكده فى هذا الباب أن تشيكوف كان حريصاً على درامية المسرح كل الحرص. فقد كان يعتبر السبب الوحيد لكتابة المسرحية هو أن تمثل على المسرح. وكان عليما بشئون المسرح الفنية كل العلم، دائم التردد عليه والكتابة عنه كناقد ولو أنه لم يحترف النقد وقد كان حريصاً على عدم نشر مسرحياته قبل أن تمثل، فقبل أن تجرى عليها التدريبات لم يكن يعتبرها قد استكملت مقوماتها المسرحية. وتشيكوف يعتبر أن للبناء المسرحى الاهمية الأولى.. وهذا البناء يجب أن يكون بناء موضوعياً للغاية. فالعنصر الشخصى رغم أنه بذرة الخلق يجب ألا يسيطر أويتدخل فى النص وقد كتب إلى شقيقه فى ١٨٨٩ يقول «مافائدة أن تكون كل الشخصيات تشبهك؟ من يهتم بك أوبى؟ أوبآرائك أو[illegible]».

وكان يؤمن بدور المؤلف في العرض المسرحي. فلم يكن يخضع لتفسيرات المخرجين أويعتقد أن لهم الحق في تفسير النص. وقد كتب يقول «المؤلف هو صاحب المسرحية وليس المخرج أوالممثلون.. وتوزيع الأدوار من حق المؤلف مادامموجوداً» .. ورغم تمسكه الشديد بمسرحة الفن الدرامى فهو ينصح بألا يصبح المؤلف المسرحى محترفاً بمعنى أن تصبح الحيل المسرحية أهم من النص المسرحى فالكاتب المسرحى يجب أن يكون قبل كل شيء فناناً وشاعراً، و.يجب أن يغزو المسرح ولا يدع المسرح يغزوه.. ومع ذلك كان إحساس تشيكوف بالمسرح إحساساً واعياً للغاية، فعلى قدر المسرح الموجود يجب أن يكون النص. وهو يقول:

«يجب ألا تضع مسدساً محشوا على المسرح مادام لايوجد من يستطيع أن يطلقة».

وقد يكون هذا نظرياً سليماً ولكنه لم يتحقق من الناحية العملية، فالمسدس الذى حشاه تشيكوف فى مسرحياته الأربع الاخيرة وهى «الطائر البحرى» و«فانيا» و«الشقيقات الثلاث» و«بستان الكرز» لم يستطع حتى ستانسلافسكى نفسه أن يطلقه كما يجب أن يطلق.

فقد كان فن تشيكوف المسرحى جديداً فى هذه المسرحيات وهى المسرحيات التى شرع فى كتابتها بعد ٧ سنوات توقف اثناءها عن الكتابة للمسرح بعد مسرحياته الكوميدية الأولى. وفى هذه المدة درس تشيكوف الأعمال المسرحية الكبرى — وخاصة المسرح الأغريقى — وخرج إلى العالم بفنه الجديد وهو الفن الذى يمكن أن نسمية فن الاحداث غير المباشرة، فهذه المسرحيات وهى كبرى أعمال تشيكوف تهتم بعرض أثر الاحداث على الشخصيات — لا الاحداث نفسها — وهذا النوع من الدراما أكثر تعقيدا.. فهى ليست مسرحيات خالية من الاحداث ولكن الاحداث فيها غير مباشرة. وكما أن تشيكوف قد طور الأسلوب غير المباشر فى القصة إلى حد كبير كذلك فعل فى المسرح أوربما أكثر.. وفى هذه المسرحيات لا وجود للبطل الواحد بل كل من فيها بطل.. والحوار فى هذه المرحيات أيضاً غير مباشر.. فهو يوحى ويثير أكثر مما يقرر.. ولان كل شيء غير مباشر لذلك هناك فى الشخصيات والاحداث غير المنظورة القدر الكبير فى مسرح تشيكوف شأنه فى ذلك شأن المسرح الاغريقى القديم.

البناء الدرامى عند
تشيكوف

من أهم الأسباب التى جعلت تشيكوف الكاتب الأول لمسرح موسكو للفن أنه كان من رأى دانشنكو وستانسلافسكى أنه ينبغى التخلص من التقاليد الفنية التى كانت تسود المسرح الروسى فى ذلك الوقت ومسرحيات تشيكوف الأربع: «النورس» و«فانيا» و«الشقيقات الثلاث» و«بستان الكرز» تؤكد انفصامه عن هذه التقاليد مما جعل الكثيرين يسمونه كاتباً ثورياً.

من أهم معالم اختلاف مسرح تشيكوف عن المسرح السائد فى وقته أو السابق له:

١ ــ عدم التركيز على عدد قليل من الشخصيات. وقد ظهر هذا منذ كتب «ايفانوف» فى ١٨٨٧، إلا أننا نلاحظ أن ايفانوف نفسه دور كبير يغطى على كل الادوار الأخرى فى نفس المسرحية. وهذا مالم يحدث بعد ذلك فى مسرح تشيكوف أوعلى الأقل فى مسرحياته الأربع الكبرى حيث نجد كل الشخصيات تقريباً لها نفس الأهمية.

٢ ــ ومن معالم الاختلاف أيضاً خلو مسرح تشيكوف من الاحداث العنيفة. وقد كان المسرح يهتم بالازمات العاطفية الحادة والمشاجرات واعترافات الغرام المؤلمة والخيانات الزوجية وجرائم القتل إلخ.. وفى هذا كتب تشيكوف يقول:

«فى الحياة لانجد الناس دائماً يقتلون بعضهم البعض. أوينتحرون أويمارسون اعترافات الغرام.. ولاهم كذلك يقضون وقتهم فى المناقشات الذكية اللامعة.. ان مايشغلهم حقا هو الاكل والشرب والمغازلة والكلام الغبى التافه. وهذه هى الأشياء التى يجب أن نعنى بتصويرها على المسرح.. فالمسرحية يجب أن تصور الناس وهم يصلون ويرحلون ويتناولون العشاء ويتكلمون عن الجو و.يلعبون الورق.. ولنجعل كل شىء على المسرح يبدو معقدا كما هو فى الحياة وبسيطاً كما هو فى

الحياة.. فالناس قد يتناولون العشاء.. ولكن هذا لايمنع أنهم فى نفس الوقت يبنون سعادتهم أويحطمون حياتهم».

ومثل هذا الرأى كثير فى خطابات تشيكوف، ولو أننا نلاحظ أن مسرحياته الأولى– مسرحيات الاحداث المباشرة– «ايفانوف» وشيطان الغابة» التى حولها فيا بعد إلى «فانيا».. لم تكن خالية تماماً من بعض الاحداث العنيفة. أوأحداث غير الحياة العادية مثل اعترافات الغرام أوالإنتحار.

ولكن فى «النورس» يبدو أن تشيكوف استطاع للمرة الأولى أن يقدم عينة ممايريد أن يقدم.. ففى هذه المسرحية كما فيا تلاها من مسرحيات يميل إلى تجنب التركيز على الأحداث الدرامية المثيرة.. والشخصيات فى أغلب الأحيان ينصب أهتمامها على التفاهات.. ونحن نحس فقط بين الحين والحين بالتغيرات التى تطرأ على علاقات الشخصيات بعضها بالبعض أوعلى حياة بعضها.

فمثلاً حياة نينا وماعانته من علاقتها مع تريجورين وهجرانه لها– كل هذا لانراه على المسرح، ونفس الشىء يحدث بالنسبة لمحاولة تريبليف الانتحار مرتين ولو أن تشيكوف يدعنا نسمع صوت الرصاص فى المرة الثانية.

٣ ــ ومن معالم ثورية تشيكوف أيضاً تجنبه للأنماط الشخصية المسرحية السائدة وهو يقول فى هذا:

«ضباط على المعاش بأنوف حمراء طويلة.. أوكتاب يموتون جوعاً.. أوزوجات معدومات يقتلهن السل يوماً بعد يوم.. أوفتيات كلهن حماس.. أوممرضات قلوبهن مليئة بالرحمة. كل هؤلاء قد استهلكوا فى المسرح ويجب تجنبهم».

ومع أن السائد فى مسرح تشيكوف شخصيات جديدة لها معالمها الواضحة إلا أنه كان حريصاً كل الحرص على ألا تفسر هذه الشخصيات فى أى ضوء تقليدى فكان يصدر تعليماته مثلاً بأن لوباخين فى «بستان الكرز» يجب ألا يفهم على أنه تاجر تقليدى.. أوالخال فانيا على أنه مزارع عادى.. أوالضباط فى «الشقيقات الثلاث» على أنهم ضباط عاديون تقليديون.. فكل هؤلاء وغيرهم ــ كان تشيكوف يؤكد المرة بعد الأخرى ــ انما «هم أناس عاديون بسطاء ويجب أن نلعبهم ببساطة وصدق».

٤ ــ من معالم مسرح تشيكوف أيضاً عدم المباشرة فى معالجة الكثير من المواقف.. وعدم المباشرة هذه مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بأسلوب تشيكوف فى اظهار شخوصه وكأنهم يتكلمون كلاماً عادياً فى أوقات تكون رؤسهم مشحونة بأفكار أومشروعات هامة.. ومن الأمثلة على ذلك الحوار الذى يقع بين

لوباخين وفاريا فى نهاية «بسان الكرز» حيث كلاهما يعلم أن هذه هى اللحظة المناسبة لكى يتقدم لوباخين بطلب يد فاريا وأنه لوفاتت هذه الفرصة فلن تعود ومع ذلك فالحوار الذى يقوم بينهما ليس إلا مجرد تعليقات عابرة عن الجو، وأن الترمومتر مكسور وأن فاريا قد نسيت بعض الأشياء وهى تحزم أمتعتها ومع ذلك فالموقف مشحون وهذه الشحنة تؤثر فى المتفرج أكثر بكثير مما لوكان تشيكوف قد عبر عنها تعبيراً مباشراً ومع ذلك نجد تشيكوف أحياناً وأحياناً كثيرة يلجأ إلى المباشرة عندما تحين المناسبة، وخاصة عندما يزود المتفرج بالمعلومات، فبدلا من أن يقدم هذه المعلومات عن طريق الحوار كما هو معروف نجده يجعل الشخصية نفسها تقدمها.. ونحن نعلم وندرك تماماً أن هذه المعلومات تعلمها الشخصية الأخرى فمثلاً فى «الشقيقات الثلاث» نجد أولجا تقول لايرينا أشياء لا شك أن ايرينا تعرفها.. فهى تقول:

«مات ابى منذ سنة تماماً.. فى نفس اليوم: ٥ مايو.. وكان جنرالا.. وقد تولى أبى قيادة كتيبة وغادر موسكو معنا منذ ١١ سنة».

بل أن الكثير من الشخصيات تقدم نفسها بنفسها للمتفرج فى بعض مسرحيات تشيكوف.

ولكن سواء اتبع تشيكوف الأسلوب المباشر أوغير المباشر فقد كان دائماً مشحونا بالمعنى. وفى هذا يقول ستانسلافسكى:

«تشيكوف يلتقى بألوان من الأفكار والحالات النفسية ذات الجوانب المتعددة التى لا يبدى فيها تشيكوف رأيه، ولكن لعل هذا هو السبب فى أننا نراها بوضوح، أونحسها ونحس كيانها فى أنفسنا كعوالم شاسعة لها مايميزها عن غيرها».

وقد كان ستانسلافسكى يرى أن مسرحية «كالشقيقات الثلاث» كانت مشحونة بالمعانى لدرجة أنه لوقدمها مئات المرات ففى كل مرة سيكتشف فيها معنى جديداً.

ولقد أدى اختلاف مسرح تشيكوف عن غيره من المسارح.. أوعلى الأقل أدت جدة تشيكوف إلى أن يطلق عليه النقاد مسميات مختلفة ففى السنوات التى تلت موته مباشرة أصبح مسرح تشيكوف فى نظر الكثيرين منهم مسرحاً غنائياً والدراما فيه دراما داخلية أوكما سماها بعضهم دراما التيار الذى تحت سطح الماء ثم شاع بين النقاد أنه مسرح جو.. وهو جو يعتمد كما يقولون على اثارة ذكريات الماضى وآمال المستقبل والحالة النفسية التى توافق عدم التوفيق فى الحب.. أوالحب الفاشل.. والحالة النفسية أيضاً التى توافق أحلام الماضى التى لم تتحقق وآمال المستقبل التى مازالت وستظل بعيدة. هذه هى سمات

أوثيمات مسرح تشيكوف كما يراها أغلب النقاد وهى ثيمات يلجأ تشيكوف إلى إبرازها مستعيناً بملامح من الطبيعة مثل البحيرة فى «النورس» أوالبستان فى «بستان الكرز»، فهذه الملامح الطبيعية هى في حد ذاتها شخصيات مسرحية تلعب دوراً هاماً فى ألمسرحية وليست مجرد منظر تقع فيه الاحداث.

وكل هذا صحيح دون شك.. فأحلام الماضى التى لم تتحقق موجودة بكثرة فى مسرحيات تشيكوف واليأس والألم وحالة الضياع الناتجة عن هذا تعبر عنها الشخصيات فى حرية تقرب من المباشرة..

فى النورس نسمع الحوار التالى:

ميدفيدنكو: لماذا ترتدين الملابس السوداء؟

ماشا: لأنى فى حداد على حياتى

وفى «الشقيقات الثلاث» أندرو يخاطب نفسه فى مونولوج طويل يقول فيه:

«آه أين ماضى؟ أين اختفى ذلك الزمن الذى كنت فيه شاباً.. سعيداً.. ذكيا عندما كانت أفكارى دقيقة نبيلة وعندما كان الأمل يضىء الحاضر والمستقبل؟ ولماذا قبل أن نبدأ نعيش

نصبح تافهين.. كسالى.. عديمى النفع.. لا نبالى بشىء ونبعث على السأم فى نفوس الاخرين.. أشقياء» ؟.

وفى «النورس» نسمع سورين يناجى نفسه:

«فى صباى كنت أنوى أن أكون كاتبا ولكننى لم أكتب شيئاً.. وكنت أريد أن اتحدث بفصاحة ولكننى كنت أنفر الناس بكلامى.. وكنت أريد أن اتزوج ولكننى لم أفعل.. وكنت أريد أن أعيش فى المدينة.. وها أنا الأن أقضى بقية أيامى فى الريف».

إن أغلب شخصيات تشيكوف دائمة الشكوى ومصدر الشكوى واحد دائماً.. الضياع الذى ترتب على فوات الفرص.. على احلام الماضى التى لم تتحقق.

والخال فانيا يبكى على كل ما فاته فى ماضيه بما فى ذلك ضياع الفرصة بالنسبة لحبه لايلينا:

«منذ عشر سنوات قابلتها فى منزل أختى.. كان عمرها سبعة عشر عاماً وكنت فى السابعة والثلاثين. لماذا لم أقع فى حبها حينذاك وأتقدم لخطبتها! لماذا لم أفعل ذلك؟ لقد كان أمراً سهلاً بسيطاً كانت ستصبح زوجتى الآن.. نعم وعندما تهب العاصفة كنا سنستيقظ من النوم معاً وكان الرعد سيفزعها وكنت سآخذها فى أحضانى وأهمس فى أذنها لا تخافى».

عدد ضئيل جدا من شخصيات تشيكوف نجدها راضية عن ماضيها .. عن مصيرها ..عن حياتها ولكن باستثناء دكتور دورن فى « النورس » ودكتور أستور فى « فانيا » فهذه الشخصيات الراضية .. الناجحة .. القانعة بمصيرها .. هى شخصيات تافهة فى نظر الجميع إلا فى نظر أنفسهم .. مثلا سربياكون فى « فانيا » نصاب .. والمدرس سربياكوف السخيف الثقيل الظل فى « الشقيقات الثلاث » ، والخادم المغرور ياشا فى « بستان الكرز » .

ولقد أدى هذا ببعض النقاد إلى أن يصفوا تشيكوف بالتشاؤم بل أن فى أثناء حياته كان بعض النقاد فى روسيا يقرنون بينه وبين الخال فانيا .. ولكن الحقيقة أن تشيكوف بدلا من أن يتعرف على نفسه أويصورها فى شخصياته الحزينة البائسة كان فى الواقع يسخر أوعلى الأقل يضحك من هذه الشخصيات .. هكذا كان بعض النقاد يتصورون تشيكوف .. ولكن هذا أيضاً تصور خاطىء وربما كانت حيرة النقاد ترجع إلى بساطة تشيكوف .. فكل ما كان يفعله هو أن يقدم لنا على المسرح أشخاصاً عاديين فى ظروف عادية .. وسواء أكان يسخر منهم أم يتعاطف معهم وهو فى أغلب الأحيان يفعل الأثنين معاً

إلا أن نظرته إليهم لم تكن على الإطلاق نظرة استحسان أونظرة استهجان.

وهنا أريد أن أقف لحظة لنتأمل.. بعض ماقلناه.. أوبعض ماقاله النقاد عن تشيكوف هل هو صحيح؟ حقيقى؟ أومبالغ فيه؟ اغلبه حقيقى ولكنه ليس الحقيقة كلها.. حقيقة فن تشيكوف المسرحى.. هذا الفن الذى حير النقاد ومازال يحيرهم لأنه فن فريد.. لايملكه ولايستطيع إلاتشيكوف نفسه بل ولم يستطع أحد من بعده أن يقلده وقد صدق سمرست موم ولوأن رأيه غالباً لايعتد به عندما قال أن تشيكوف سواء فى القصة القصيره أوالمسرح فريد مستقل عن كافة الكتاب.

ولنعد إلى النقاد وإلى أولاً وقبل كل شيء الاسطورة التى تقول أن مسرح تشيكوف خال من الاحداث.. أى أنه مسرح غير درامى فليس هناك ماهو أبعد عن الصحة والحقيقة فى هذا. فى ١٨٨٨ كتب تشيكوف إلى الكاتب ايفان ليونتييف يقول: «يجب ألايستريح القارىء يجب أن يظل معلقاً..» وبعد أن كتب «الطائر البحرى» أو«النورس» رأى مسرحية للكاتب النرويجى بيجورنسن وكتب إلى أحد اصدقائه يقول أنها لاتصلح للمسرح لان ليس بها أحداث ولاشخصيات حية. وهذا أحسن

رد على من يقولون أن تشيكوف لا يهتم بالأحداث. فقد كان كاتباً مسرحياً بالطبيعة بل أن أهم ما يميزه عن غيره من كتاب القصة أن قصصه درامية فى البناء وفى الحوار.. وفى صباه فى بلدته تاجانروج ظهر تشيكوف على المسرح كممثل ممتاز وهو تلميذ فى المدرسة.. ولم يكن ينظر إلى الدراما على أنها مجرد أدب.. بل هى أولاً وقبل كل شىء مسرح. وعندما أراد أحد الناشرين نشر مسرحية «شيطان الغابة» كتب إليه تشيكوف يقول أنى لا أعتبر أيه مسرحية صالحة للنشر إلا بعد أن أراجعها فى البروفات، وقد كان يعتبر السبب الوحيد لكتابة أيه مسرحية أن تمثل على المسرح حتى أنه يقول فى أحدى رسائله أنه على استعداد لأن يغير الحوار فى مسرحية «ايفانوف» وقام بالدور الرئيسى ممثل غير الممثل الذى عهد به إليه فعلى قدر المسرح الموجود يجب أن يكون النص، ولكن رغم تمسكه الشديد بمسرحة الفن الدرامى فهو ينصح بألا يصبح المؤلف المسرحى محترفاً.. بمعنى أن تصبح الحيل المسرحية أهم من النص.. فالكاتب المسرحى يجب أن يكون قبل كل شىء فناناً وشاعراً وهو يجب أن يغزو المسرح ولا يدع المسرح يغزوه.

وانتقل بعد ذلك إلى بعض سمات مسرح تشيكوف التى حيرت النقاد، فبدون شك كان تشيكوف يهتم بالأحداث

وبالشخصيات فى مسرحة اهتماماً لا يقل ان لم يكن يزيد على اهتمام الكثيرين من كتاب المسرح التقليديين فما الذى دعا بعض النقاد بل أغلبهم إلى الاعتقاد بأن مسرح تشيكوف خال من الأحداث الدرامية ؟ .

لكى نجيب عن هذا السؤال يجب أولاً أن نفحص ماهية هذه الأحداث التى كان يهتم بها تشيكوف .. واقعية تشيكوف أمر معروف ولكنها واقعية من نوع معين فقد كان حريصاً على أن يصور الحياة العادية .. حياة كل يوم .. ولكن هل كان يبغى من وراء تصوير الحياة العادية مجرد التصوير؟ لا .. لقد كانت له فلسفة هى ما يمكن أن نسميها فلسفة العادى فقد كان يرى أن الحياة العادية أوالتى تبدو عادية هى التى يمكن فيها كل شىء .. سعادتنا وشقاؤنا آلامنا وافراحنا ، آمالنا واحلامنا ماتحقق وما لم يتحقق .

ومن هنا ثورة تشيكوف على الدراما ذات الأحداث الصاخبة المثيرة فلم تكن هذه الثورة رغبة فى التجديد أوالخروج على المألوف وإنما تنبع من نظرية معينة للحياة وللفن . فلكى نفهم الحياة . لكى نفهم أنفسنا وغيرنا يجب أن نصور الحياة فى مظهرها العادى وفى وقعها الرتيب فمن خلال هذه الصورة .. من خلال عادية الحياة ومألوفها نستطيع أن نفهمها وأن نفهم

أنفسنا .. فما يحدث ليس بالمهم فى نفسه وانما المهم هو ماوراء مايحدث .. أوبمعنى آخر ما يحدث خلال ما يحدث كل يوم .. هذا هو كل شيء .. وهذا هو ما كان تشيكوف يعنى به ، أن يعطينا صورة لمظهر الحياة العادية برتابتها وتفاهتها ووقعها البطيء وعاديتها ولكن من خلال هذه الصورة نستطيع أن نستشف الكثير وأن نرى الكثير مما لم نكن نحلم أن نراه .. مالم نكن نتوقع أن نراه .. فرغم ايهامنا ايهاماً تاماً بأن مانراه على خشبة المسرح أمامنا ليس إلا الحياة العادية المألوفة وأن هذه المادة التى صيغت منها المسرحية ليست إلا المادة العادية التى صيغت فيها حياة كل منها .. ليس فيها جديد إلا أننا نرى من خلال هذا الإيهام كل ماهو جديد .. نرى حقيقة أنفسنا وحقيقة حياتنا .. وفى هذه المفارقة بين المظهر والواقع بين الوهم والحقيقة بين المألوف وغير المالوف بين العادى وغير العادى .. فى هذه المفارقة الصارمة رغم أنها كامنه متضمنة هادئة يكمن الشعر فى مسرح تشيكوف .

فليس حقيقياً أن مسرح تشيكوف غنائى وليس حقيقياً أنه خال من الأحداث الدرامية ولكنه استطاع أن يوهمنا أكثر مما استطاع أى كاتب آخر بأن ما يعرضه على خشبة المسرح ليس إلا الحياة العادية فى مظاهرها المألوفة ولكن وراء هذا المظهر تكمن أحداث هى صاحبة الأهمية الكبرى لأنها أحداث لا تنبع ولاتحدد

ولا تتصل بالسلوك البشرى قدر ماتنبع وتحدد وتتصل بالعلاقات الانسانية .. علاقة الإنسان بغيره .. بالكون .. بالحياة وبنفسه .

فالسلوك البشرى لم يكن يهم تشيكوف فى ذاته .. ولا فيا يتضمنه من أحكام خلقية واجتماعية ـــ كما هو الحال عند أكثر كتاب المسرح ـــ ولكن فى صلته بالعلاقات الانسانية سواء كان مصدراً لها أونتيجة .. فى صلته بمعنى آخر بالحالة الانسانية .. فحالة الانسان هى الأساس وليس السلوك إلا مظهرا من مظاهرها .

واهتمام تشيكوف بما هو أبعد وأعمق وأكثر أصالة من مجرد السلوك هو السر فى موضوعيته ، فليست عنده ملائكة ولا أشرار كلهم بشر .. وليست عنده فكرة ينحاز إليها أوضدها لأن فى الانحياز لفكرة هو باب من أبواب السلوك .

فالجوانب المتعددة لشخصيات تشيكوف تجعل منهم أشخاصاً أحياء لا مجرد شخصيات مسرحية بالمعنى المألوف .. ولذلك يصعب تحديدهم نقديا ويصعب وصفهم .. ومادام السلوك ليس هو الاساس بل ما دام لا يدخل إلا بقدر ضئيل فى النسيج المسرحى نفسه فهذا أمر طبيعى .. أمر طبيعى أن يصور تشيكوف شخوصه المسرحية بجوانبها

المتعددة فهذا جزء لا يمكن أن يتجزأ من مظهر الحياة العادية التى يحاول طول الوقت أن يوهمنا بأننا نراها أمامنا على خشبة المسرح .

ولعل موضوعية تشيكوف الكاملة وهى من سمات مسرحه الرئيسية إلى جانب فلسفة العادى وهى الفلسفة التى تميز رؤياه ، لعل هاتين الصفتين هما السبب فى سمات فرعية أخرى من سمات مسرح تشيكوف .. مثل المزج الدائم فى جميع مسرحياته تقريباً بين المضحك والمحزن فهذه الحياة على الأقل فى مظهرها .. دائماً لها أكثر من جانب بل أن الجوانب المتناقضة غالباً ماتقوم جنباً إلى جنب بحيث يصعب تمييز الواحد عن الاخر .

ولعل هذا أيضاً كان من أسباب حيرة النقاد إزاء مسرح تشيكوف فسرحياته كان يطلق على أكثرها اسم الكوميدى لم يكن من السهل أن تندرج تحت الكوميدى أوالتدراجيدى .. وكم كان تشيكوف يثور عندما يرى أبطاله تبكى وتنوح .. وكم كان يختلف مع ستانسلافسكى فى تفسيره لهم .

ويتصل أيضاً باهتمام تشيكوف بالعلاقات أو الحالة الانسانية أكثر من إهتمامه بالسلوك ، يتصل بهذا خلو مسرحه تقريباً من البطل الواحد فليس هناك خط سلوكى معين يجعل وجود البطل

الواحد ممكنا أوحتى مستساغاً.. انما هناك علاقات انسانية.. وليس هناك أيضاً اتجاه فكرى معين.. أعنى عقائدى يمكن أن يجسمه البطل الواحد كما يحدث فى كثير من المسرحيات الحديثة خصوصاً.

كان تشيكوف بالطبع لا يعرف الانحياز.. فى خطاب له فى ١٩٠٠ كتب يقول: «أنى لا أعتقد فى شيء.. ولكن ربما كانت تعاليم تولستوى أقر شيء إلى قلبى..».

وفى خطاب لزوجته أولجا تصف شخصيته كالتالى:

«أنت محظوظ.. فأنت دائماً هادىء ولا شيء يقلقك.. ويبدو لى أحياناً أن شيئا ما لا يمكن أن يؤثر فى عواطفك.. وليس هذا عن ضعف أوعدم مبالاة منك ولكن لان هناك شيئاً ما فى شخصيتك يجعلك لاتقيم وزنا كبيراً لاية مشكلة من مشاكل الحياة العابرة».

وطبيعى أن يسير إلى جانب عدم الانحياز اتجاه معاد للوغط والتبشير والافصاح. كتب تشيكوف عن جوركى يقول: «جوركى موهوب.. الوانه صادقة وقوية.. ولكن لا ضابط له.. انه لا يعرف الضوابط.. ولذلك فهو أحيانا صاخب.. خطابى وهذا لا لزوم له».

وكان من الطبيعى أن يكتفى تشيكوف بالصورة كما رسمها ــ توحى بالرؤيا ــ وتوحى بها من بعيد ــ دون أن تفصح عنها أو تحاول الافصاح .. وكان من الطبيعى أيضاً أن يلجأ تشيكوف تمشياً مع رؤياه بفلسفة العادى وما تبعها من حياد وموضوعية .. أقول كان من الطبيعى أيضاً أن يلجأ إلى الحوار غير المباشر وإلى ما هو أكبر من هذا .. وهو الحدث غير المباشر .

والناقد دافيد ماجرشاك فى كتابه القيم «تشيكوف : الكاتب المسرحى» يقسم مسرحيات تشيكوف إلى قسمين : مسرحيات ذات الحدث المباشر وهى المسرحيات الأولى : «الخطوبة والجلف» و«الحفلة» وغيرها من المسرحيات القصيرة الفودفيل ــ وكذلك مسرحيتى «شيطان الغابة» و«ايفانوف» ، ثم مسرحيات الحدث غير المباشر وهى المسرحيات الأربع على الترتيب : «النورس» و«الخال فانيا» و«الشقيقات الثلاث» و«بستان الكرز» .. ورغم سلامة هذا التقسيم فان فيه بعض الخلل .. إذ أنه بصرف النظر عن البناء الدرامى لمسرحيات الفودفيل القصيرة التى كتبها تشيكوف فى أوائل حياته الفنية «وهذه طبعاً مختلفة» ، أقول بصرف النظر عن هذه نجد أن الفروق بين «شيطان الغابة» و«ايفانوف» من جهة والمسرحيات الأربع الكبرى من جهة أخرى . فروق تكاد أن تكون غير ملموسة

وليس هنا معرض الحديث عنها .. فهو حديث طويل وكان يكفى الناقد أن يقول أن تشيكوف لجأ إلى الحدث غير المباشر منذ « شيطان الغابة » و« ايفانوف » وأن هذا الأسلوب قد اتضح أكثر فى المسرحيات الأربع الأخيرة .

ويعتقد دافيد ماجاراشاك .. أن النمط الدرامى لهذه المسرحيات ذات الحدث غير المباشر هو نفس النمط الاغريقى القديم .. بعناصره المألوفة وهى : الرسول الذى يخبر المتفرجين بما حدث خارج المسرح ، وهناك أيضاً عنصر الوصول والرحيل الذى يقدم حدثاه خارجياً .. وعنصر الكورس الذى يعلق على مايحدث وعنصر الخلفية الذى يساعد على استكمال غير المباشر عن طريق الأغانى والحكم الشعبية ... إلخ فى بعض مسرحيات تشيكوف وهناك العنصر الهام فى رأى ماجاراشاك وهو عنصر التحول الدرامى ، أوعكس الموقف ، وهو كما يعرفه أرسطو « ينشأ من البناء الداخلى طبيعيا بحيث أن مايلى يجب أن يكون ضرورياً أومحتملا كنتيجة لما سبق ويضرب أرسطو مثلا على ذلك بمسرحية « أوديب » . فالرسول يحضر ليخفف من قلق أوديب بالنسبة لأمه ولكن عندما يكشف الرسول عن شخصية أوديب لأوديب نفسه يحدث أثراً عكسياً .

ويطبق الناقد ماجاراشاك هذا العنصر على مسرحيات تشيكوف ، ففى «النورس» كان الأصل فى الموقف أن كونستانتين هو المؤلف المسرحى الذى يبشر بقيم جديدة فى حين كانت نينا هاوية من هواة التمثيل تتعثر وهى تعتلى خشبة المسرح لتعلب مسرحية كونستانتين وتنتهى المسرحية بعكس هذا إذ تصبح ممثلة قادرة ، وتحقق ذاتها بالفن وفى الفن ، فى حين يفشل كونستانتين فى تحقيق ذاته بالفن ، ونتيجة لذلك ينتحر.

وفى «فانيا» الموقف أن البروفسور سيربرباكوف وزوجته ايلينا قادمين ليقيما بالضيعة ، ولكن فى النهاية ، يحدث العكس فهما يرحلان .. وهكذا .

وتفسير البناء الدرامى عند تشيكوف بالتحول الدرامى وحده هو فى رأيى ناقص ، فسرح تشيكوف يقوم أساساً على المفارقة وهى مفارقة نجدها عند تشيكوف فى البناء والنسيج ، ونجدها أيضاً مفارقة لا تقوم على التضاد ولا على الاختلاف فهذه مفارقات آلية صارخة سقيمة ، ولكن المفارقة عند تشيكوف مفارقة دقيقة .. دفينة .. أصيلة .. مفارقة درامية بالمعنى الكامل للكلمة ، هى مفارقة تقوم على أساس من التشابه والتضاد معاً : الاشتراك فى المعرفة والجهل معاً ، ولكنها تزيد على هذا فى أنها مفارقة كامنة فى المظهر والجوهر، فى الوهم والحقيقة ، مفارقة فى

المضمون والشكل معا، في البناء والنسيج معاً، لأنها واحد، ولأن هذه المفارقة دقيقة.. لأنها عضوية.. لأنها كامنه فهي لاتتضح للعين المجردة الا بتطور الحدث.. عندما يصل إلى نهايته.. ومن ثم كانت النهاية عكس الموقف.. من هنا كان التحول الدرامي أوالتطور الطبيعي للحدث الذي يتضمن تغيراً أساسياً لافي سلوك الشخصية ولافي جوهر الشخصية نفسها ولكن في علاقتها بالآخرين وفي علاقتها مع نفسها وفي علاقتها بالحياة.

ولعل هذه المفارقة الدقيقة الكامنة العضوية هي الأخرى أحد الأسباب التي دعت الكثيرين من النقاد قصيري النظر أن يتهموا تشيكوف بأنه لم يكن يعني بالبناء الدرامي، مع أن العكس هو الصحيح، فقد كان تشيكوف دائماً يلح على أهمية البناء الدرامي.. كان يسميه الهندسة المعمارية للمسرحية.. فقد كان طبيعياً أن يكون البناء في نظره كل شيء.. لأنه تجسيم لرؤياه: لفلسفة العادي.

وبعد ماذا نسمي مسرح تشيكوف؟ هل هو مسرح فكرة؟ طبعاً لا إنه فن.. بل هو مسرح غير محدد المعنى.. كأي عمل فني جيد.. ولكن عدم تحديد المعنى. أوبالتالي عدم وجود رسالة محددة المعالم في مسرحيات تشيكوف لايدعو.. ولايجب

أن يدعو إلى تفسيره. فهذا المسرح أكثر من غيره (ومثل مسرح شكسبير) لا يقبل التفسير، لأن التفسير يخرجه عن موضوعيته عن رؤياه الرحبة السمحة للانسان الكامل: الانسان ككل فالتفسير بالنسبة لمسرح تشيكوف يفرض عليه رؤيا ضيقة محدودة مع أن الأصل فى كيان هذا المسرح هو الهروب من مثل هذه الرؤيا.

وإذا كان التفسير لا يجوز فى رأيى فى المسرحيات المزيلة ذات الجانب الواحد التى هى مسرحيات الفكرة أو الرسالة فهو لا يجوز اطلاقاً فى تشيكوف.. ولذلك أرجو صادقاً أن نقرأ تشيكوف كما هو ولنحاول فهمة كما هو على حقيقته.. ولكن علينا أولاً أن نفتح قلوبنا له ونقبله كما هو.. ونفتح له صدورنا فنحن نستقبل صدراً رحباً اتسع للدنيا بأكملها.

البناء الدرامى فى
مسرح العبث

ثلاثة أشياء أعتقد أنها تدل على سذاجة الناقد إذا تعرض لمسرح اللامعقول أواللامعنى.. أولها أن يذمه وثانيها أن يفسره وثالثها وأسوؤها فى نظرى أن يحاول أن يحدد له معنى أوبالأحرى أن يمنطقه.

فمسرح اللامعقول يمكن أن نعتبره تعبيراً عن روح العصر أوعن فلسفة معينة للوجود، ولكنه قبل هذا وذاك يمثل مرحلة من مراحل عديدة لمواجهة مشكلة المعنى فى العمل الفنى — وهى المشكلة التى نشأت منذ ظهور العملية فى أوائل القرن الماضى واستمرت إلى يومنا هذا.

ومسرح اللامعنى ـ مثل الشعر الحديث ـ يواجه هذه المشكلة مواجهة علمية ـ لا عن طريق النظريات الجمالية أوالنقدية كما فعل الرومانسيون ـ ولكن بتقديم أعمال فنية يتضح فيها أن الفن عالم قائم بذاته مستقل عن كل ماعداه بحيث لا يمكن أن يقارن أويعادل بعالم الواقع.. وبالتالى فمعناه يجب أن يستمد من داخله.

فالتبسيط والسذاجة التى اتسم بهما مفهوم الناس للفن منذ ظهور العلمية ـ أوقل غزو العلمية لمفهوم الفن وبالتالى للأعمال الفنية ـ أصبح يشكل خطراً على الفن نفسه، ولذلك فمسرح اللامعنى ـ مثل الشعر الحديث ـ هو فى الحقيقة دفاع عن الفن.

والشعر الحديث منذ أن قام بعد الحرب العالمية الأولى بقليل ـ قد استند إلى نظريات نقدية واسعة النطاق مهد بعضها لظهوره وساعد البعض الآخر على تقبل الناس له، وشكلت فى مجموعها مدرسة أومايشبه المدرسة النقدية وهى التى تنضوى تحت اسم مدرسة «النقد الجديد».. كان الشعر الحديث اذن أسعد حظاً من مسرح اللامعنى ـ فمعظم الشعراء الجدد هم نقاد من الطراز الأول ومعظمهم اشتغل بالنقد دفاعاً عن الشعر، ولذلك أعيد تقييم الشعر فكشف عن جدية الشعراء الميتافيزيقيين وهم

شعراء القرن السابع عشر الذين يتميزون بتكامل الصورة الشعرية وبالتضمين والتلميح بدل التصريح ، وبالتصوير بدل التقرير، وبالتعقيد بدل التبسيط وبالمعنى غير المباشر بدلا من المعنى المباشر.

وحددت أيضاً قيمة شعراء الرومانسية أمثال شلى ووردزورث وبيرون بحيث يمكن أن يقال أن الشعر الأوروبى بعد ظهور قصيدة الأرض الخراب فى ١٩٢٢ ليس هو نفس الشعر قبل ذلك التاريخ .

ولكن ظهور المسرح الحديث أومانسميه مسرح اللامعقول : أواللامعنى ــ بعد الحرب العالمية الثانية بقليل لم يصاحب حركة نقدية تقدمه للناس مثلما حدث فى الشعر الحديث ، وليس بين كتاب هذا المسرح من النقاد غير يونسكو وبيكيت إلى حدما .. ولم يظهر فى المكتبة الأوربية فيما عدا مقالات متناثرة غير كتاب واحد يمكن أن نعتبره دراسة وافية لمسرح اللامعقول وهو الكتاب الذى ظهر تحت هذا العنوان لمؤلفه الكاتب الهنغارى الأصل مارتن ايسلن ، ولذلك فليس من المستغرب أن يحتار الناس فى فهم مسرح اللامعقول وأن يذهبوا فى تفسيره مذاهب شتى فيلجأون إلى الظروف الاجتماعية أوالمذاهب الفلسفية أوغير ذلك من الدروب التى يجأ إليها النقاد عامة عندما يصعب عليهم

إدراك شكل فنى جديد فيزيدون الأمور تعقيداً.. إذ أنه مهما أخذنا فى الاعتبار أثر المجتمع أوالفلسفة على الفن فان هذا قد يعلل ظهور الشكل الفنى الجديد ولكنه مع ذلك يعجز عن شرحه فما لا شك فيه أن الظروف الاجتماعية التى خلفتها الحرب العالمية الأولى والثانية من تشتت وفزع وضياع إلى آخر مايمكن أن يقال فى هذا الباب كان لها بعض الاثر فى توجيه الكتاب إلى موقف معين من الحياة والوجود.. فأصبحوا مثلاً ينظرون إلى الكون على أنه وليد الصدفة وأن كل شىء فيه انما يقوم على التناقض وأن النواميس التى تحكم الكون والتى كان يدين بها القرن التاسع عشر هى فى الحقيقة لا وجود لها، وقد يعكسون هذه النظرة فيما يكتبون، وقد يفسر هذا مسرح اللامعقول من الناحية الاجتماعية أوالفلسفية ولكنه لا يفسره من الناحية الفنية.. فالمشكلة هى فى الأصل مشكلة المعنى.. وكما أن الشعر الحديث يختلف عن الشعر الرومانسى فى أنه لا يعطينا نتيجة التجربة أوحصاد التجربة بعد أن منطقها العقل بل التجربة نفسها، كذلك اللامعقول لا يؤمن بمنطقة التجربة أوبتصفيتها عقلياً لأن هذا من شأنه أن يزيف التجربة.

ويقول يونسكو أن الدراما منذ الاغريق تسير فى طريق واحد لم يتغير وهو عرض مشكلة وايجاد حل لها، فهى كالقصة

البوليسية تتطور من نقطة إلى النقطة التى تليها ، والكاتب المسرحى هو المخبر الذى يكشف عن المشكلة إلى أن يجد لها حلا .. واخضاع الحياة للمنطق يزيفها — فى رأى يونسكو — لأن الحياة ليست بهذه البساطة ولأنها مليئة بالمتناقضات سواء فى الوجود الاجتماعى أوالوجود الكونى .

والشكل المنطقى الذى تخضع له الدراما التقليدية خطأ فى نظر المسرح الجديد لأنه مفروض على الحياة وليس نابعاً منها .. ولذلك فسرح اللا معقول يقوم على الشكل الكيفى لا المنطقى .. وأى تفسير له ينبنى على الشكل المنطقى لابد وأن يكون تفسيراً خاطئاً .

والغاء الشكل المنطقى يفسر الكثير من سمات مسرح اللا معقول ، فمادمنا قد أحللنا محله الشكل الكيفى فلا وجود فى المسرحية للتطور ولا وجود للشخصية بالمعنى المألوف ولا وجود للزمن ، وإيصال المعنى لا يمكن أن يكون عن طريق التسلسل المنطقى أومطابقة الواقع أومشابهته كما هو فى المسرح التقليدى أوالاقناع الفكرى كما هو فى مسرح بريخت ، بل عن طريق الهزة الدرامية أوالانفجارات الشاعرية ، ومادام الشكل المنطقى غير موجود فالمسرحية لا تمثل قصة تتطور بقدر ماتمثل صورة ثابتة تعرض وهذه الصورة المليئة بالمتناقضات التى تضحك وتبكى هى

كالأحلام صورة رمزية ، وهى لا يمكن أن تلخص أوتعادل بشىء ولكنها يمكن أن ترمز إلى أى شىء .. وهى تمثل الحقيقة لا الواقع ولذلك فلها أكثر من معنى يوحى به ولا يفصح عنه .. معنى يحس ولا يستخلص من المنطق المألوف للأشياء .. تماماً مثل الحلم ، ومثل الحقيقة نفسها التى لا يمكن أن تحدد أوتقيد أوتقاس بالمعادلة أوبالنسبة إلى أى شىء آخر غيرها .

ولذلك فمسرح اللامعنى هو مواجهةلشكلة المعنى بشطريها المعروفين .. هل معنى العمل الأدبى يستمد من مدى مطابقته للواقع ؟ أوهل معناه يستمد من مدى عرضه لفكرة معينة ؟ وفى كلا الحالتين نلاحظ أن معنى العمل الأدبى يستمد من قياس أومقارنة هذا العمل بشىء آخر خارج عنه وهذا مايرفضه المسرح الجديد كما يرفضه الشعر الجديد .. فقيمة العمل الفنى ليست نسبية بل مطلقة .. ومعناه لا يستمد من خارجه بل من داخله تماماً كالكائن الحى .. ثم هو بعد ذلك له أكثر من معنى .. وهو فى الواقع ليس معنى بالمفهوم المنطقى لأن العمل الفنى أيضاً كائن عضوى وليس من المعقول أن يعادل الكائن الحى أويترجم إلى حقائق أوأرقام مهما كانت هذه الحقائق والأرقام .

ولذلك فمسرح اللامعنى هو دفاع ضد العلمية مثل الشعر الحديث والفن الحديث. وهذا الدفاع ضرورى لامتداد حياة الفن فقد أصبحنا نقيس الأعمال الفنية ـ نتيجة للمفهوم العلمى ـ بمدى مطابقتها للواقع أوبمدى قدرتها على عرض قضية أومشكلة وتحديدها فى معنى أومفهوم واحد، وبذلك أصبح الأدب نوعاً من اثنين إما أدب المحاكاة أوالصورة الفوتوغرافية، وإما أدب الفكرة الواحدة أوالأدب الحسابى أوواحد+ واحد= اتنين ولكن الحقيقة أكثر اتساعاً وشمولاً وتعقيداً من الواقع أومن الفكرة الواحدة التى تحد الحقيقة وتحيلها إلى عملية حسابية تخضع للمنطق.

ويوضح يونسكو الفرق بين الحقيقة والواقعية فيقول:

«إن الحقيقة التى يصورها الخيال لها معنى أكثر من الواقع الذى يبدو لنا فى حياتنا اليومية.. ولذلك فالواقعية من أى نوع لاتقوى على تصوير الحقيقة بل تزيفها.. باختصار (تسخطها).. لأن الحقيقة ليست فيما يبدو أننا نفعل بل فيما نحلم وفيما نتخيل وفيما نخفى.. وفى كل هذه الأشياء مجتمعة ومايصنعه الخيال تتحكم فيه قوانينه الخاصة به النابعة من رؤياه.. وهذه القوانين هى قوانين الحقيقة الكلية المطلقة.. ولذلك فالمبرر الوحيد للعمل الفنى ليس المعنى المحدد الذى نستخلصه منه بل العمل الفنى

نفسه .. والعمل الفنى يستمد كيانه من ذاته فقيمته مطلقة تماماً مثل الشجرة — كما يقول يونسكو — التى لا يمكن أن تفصح عن نفسها إلا بكونها شجرة .. والعمل الفنى ليست له قيمة نسبية لأنه ليست له قيمة تعبيرية أوتمثيلية .. فالعمل الفنى لا يمثل إلا نفسه ولا يعبر إلا عن نفسه ولا يقول وانما يكون » .

ولذلك فمسرح اللامعقول يرفض أن يكون للفن نفس خصائص ماهو غير فن ، فهو ثورة على المعنى المحدد المقيد ، المعنى العلمى . واتجاه إلى المعنى الغير محدد ، المعنى الرحب الذى لا يقوم على الصورة وحدها ولا على الفكرة وحدها بل على الصورة والفكرة معاً ، لا كما هما فى الواقع ولا كما يمكن للعقل إدراكهما ولا بحيث يمكن أن نتبين الواحدة من الأخرى — بل على الصورة والفكرة معاً فى كيان واحد لا يمكن أن نتبين فيه الواحدة من الأخرى .. على التجربة نفسها لا كما حدثت فى الواقع بل كما هى فى الوجدان .. كرؤيا .. كحلم نسجه الخيال ورتبه .

ودراما اللامعقول هى ثورة على المعقولية المزيفة التى يفرضها المفهوم العلمى على الفن وهى ثورة لا على مضمون هذه المعقولية فحسب بل وعلى شكلها أيضاً .. ولقد ثار من قبل كتاب مثل البير كامى على مضمون المعقولية العلمية فى الفن

ولكن مسرح اللا معقول لا يكتفى بهذا .. فلكى تكون الصورة واضحة ومقنعة ومطابقة للحقيقة يجب أن تكون طريقة عرضها أيضاً مطابقة للحقيقة .. وهى الحقيقة الفنية التى لا يمكن أن تقيد بمعنى واحد .. حقيقة التجربة نفسها كما عرفها الخيال لا حصاد التجربة بعد أن منطقها العقل.

ودراما اللا معقول أواللا معنى هى بذلك ثورة على أدب الدعاية والفكرة مثل مسرح برنارد شو أوالمشاكل الاجتماعية والفلسفية الممنطقة التى يجد لها الكاتب حلا فى النهاية مثل مسرح أبسن .. وهى عودة إلى المسرح الشعرى مثل مسرح شكسبير، ولكن برؤيا جديدة أوإلى المسرح الاغريقى ولكن بالصورة المقلقة المضحكة المبكية القائمة عًى الهزات الدرامية بدلاً من الاسطورة التى تتطور من نقطة إلى النقطة التى تليها . وإنما يجمع مسرح اللا معقول مع المسرح الاغريقى أومسرح شكسبير شىء واحد .. وهو عدم انفصال المعنى عن الصورة .. فالصورة هى كل شىء .. ومع ذلك فهى ليست شيئاً واحدا .

ولا يعنى هذا أن مسرح اللا معقول هو دعوة إلى الفن للفن كما يتصور البعض .. فليس هناك ماهو أبعد من هذا عن أدب اللا معقول .. فهو ليس مسرحاً للزينة أوالترفيه بل هو مسرح جاد وأصحابه يعتبرون أنفسهم مسئولين عن القيمة الانسانية

العليا.. ولذلك فهم يعرضون لقضايا انسانية كبرى ولكن بتركيبة فنية أوتعقيد فني بعيد عن السذاجة والتبسيط.. ولذلك فهو دعوة إلى أن يكون الفن فى خدمة الحقيقة المطلقة لا الحقيقة النسبية التى تتمثل فى الواقع أوفى الفكرة المجردة العارية المحدودة الأفق.

ولأن مسرح اللامعقول هو ثورة على المعقولية بمعناها العلمى.. فهو دعوة لا إلى الفن للفن بل أن يكون الفن فناً له وظيفة الفن ورؤياه ووسائله التى تجعل معنى العمل الفنى أكثر تعقيداً وأنمى وأوسع وأرحب وأعمق وأشمل وأقرب إلى الوجدان وأكثر اتصالاً بروح الكون ووجود الانسانية من المعانى العملية المحدودة الكيان الخاضعة للمنطق الشكلى.

وبعد هذه المقدمة فلنحاول الآن أن نتبين بعض خصائص البناء الدرامى فى مسرح العبث

إن مسرح العبث فى أصله هو بحث عن الحقيقة ذات الجوانب المتعددة ــ وهى الحقيقة التى توجد على أكثر من مستوى، وعلى أكثر من شكل فى نفس الوقت. وبالتالى فمسرح العبث يسعى إلى أن يقيم أويعيد إقامة الحقيقة الشاعرية.

فالشعر فى أساسه يعبر عن الحقيقة ذات الأبعاد المتعددة ــ وذات الظلال للمعانى التى لا يمكن تحديدها.

ولذلك فمن البديهى أن لا يكون مسرح العبث معبراً عن رأى أواتجاه أوأيديولوچيه معينه.

وإذا كان العمل الفنى لا يقول شيئاً فمسرح العبث لا يقول شيئاً على الاطلاق، ونحن لا نبحث عن المعنى أوالمعانى فى اللغة التى يستخدمها مسرح العبث، لأن اللغة فى مسرح العبث أمر ثانوى ـ انما الحدث فيه هو كل شىء ـ ويتضح هذا تماماً فى مسرحية يونسكو «المستأجر الجديد» وبالتالى فان مسرح العبث مسرح غير أدبى من أساسه.

والشكل العام لمسرح العبث يختلف كل الأختلاف عن المسرح التقليدى، فالمسرح التقليدى قائم على رؤيا عاقله ومعقوله للحياه، وأيضاً على قيم أجتماعية واخلاقية مألوفة، ومعترف بها من الجميع، والمسرح التقليدى أيضاً يبدأ دائماً بهدف محدد أونهاية محددة، ويسير الحدث كله فى أتجاهها أولبلوغها.

أما فى مسرح العبث فهناك:

أولاً: رؤيا للحياة غير عاقلة وغير معقوله لأنها لا تستند إلى أسس من القيم المتعارف عليها.

ثانياً: الخط الدرامى لا يسير فى اتجاه معين لبلوغ هدف معين، أى

أن الحدث لا يتطور كما تتطور القضية المنطقية من أ إلى ب ، بل يسير من أساس غير معروف إلى نهاية غير معروفة .

لماذا هذا الشكل ؟ أن رؤيا أصحاب مسرح العبث هى أن الانسان ضئيل لا حيلة له ، وهو غير آمن ، وغير قادر على أن يدرك الكون بما فيه من موت وقسوة وتفاهة ولا معنى .

ولذلك فسرح العبث يسعى إلى أن يواجه المتفرج بالحقيقة المرة وهى أن أكثر جهود الانسان هى فى الحقيقة لا معنى لها ، وأنها غير معقولة وأن الاتصال نفسه بين الناس بعضهم وبعض غير ممكن ، وأن الكون سيظل دائماً لغزاً لا يمكن حله .

ولذلك فالمتفرج فى مسرح العبث يرى الأشياء تحدث على المسرح ، بدون أن يدرك ادراكاً كاملاً ما يحدث أوما يجرى — أوبالأحرى مايراه من أنماط ؛ فالمتفرج كأنه زائر فى بلد غريب لا يعرفه ، ولذلك لا يستطيع أن يتعرف على نفسه فى الاحداث ، والأشخاص التى تدور أوتوجد على المسرح ، فمن الصعب أن تتعرف على نفسك فى أناس لا تفهمهم ، ولا تفهم بواعثهم ولذلك تظل هناك مسافة بين المتفرج والمسرح .

وبدل التعرف على النفس والتعاطف مع الشخصيات الموجودة فى المسرح التقليدى يحل هنا شىء آخر ، وهو أهتمام

يتسم بالحيرة الواعية الناقدة به إذ أنه بالرغم من أن مايحدث على المسرح لا معنى له ألا أنه ينبع ويتصل بالحياه فى تفاهتها وانعدام معناها وهكذا يواجه المتفرج بالتدريج الناحية اللا معقولة أواللا معنوية فى كيانه هو.

الموضوع والشكل فى مسرح العبث

مسرح العبث لا يشرح ولا يفسر للأنسان ماخلقه الله.. وهو أيضاً كما قلنا خال من قيم عالمية للكون.. معترف بها ـــ كل مايقدمه مسرح العبث هو رؤيا انسان معين للحقيقة كما يعرفها من خلال تجربته، أوإذا شئت حصاد التجربة الشخصية، أى تجربة الشخص بأعماق شخصيته من أحلام، وكوابيس، وتخيلات خرقاء، تداعب خياله.

وبينما يقدم المسرح التقليدى وجهة متماسكه ومنطقيه من اوجه الحقيقة فان مسرح العبث يقتصر على تقديم أحساس الكاتب بكيانه هو.. أى رؤياه الخاصة والشخصية للكون.. وهذا هو على وجه العموم موضوع مسرح العبث ولذلك جاء مختلفا كل الاختلاف عن المسرح التقليدى فى شكله، فلايهم مسرح العبث أن ينقل أخباراً أوأن يعرض علينا مشكلات أوأن يقدم لنا شخصيات تعيش خارج دنيا المؤلف الخاصة، وكذلك لا يعنى مسرح العبث بمناقشة قضايا عقائدية أوفكرية، أوأن يصور لنا حوادث معينه، أويروى لنا مصير شخصيات معينة.

إن كل مايعنيه هو تصوير موقف أساسي لشخص معين بالذات، ومع هذا فسرح العبث هو مسرح موقف لا مسرح حوادث متتاليه، وكذلك نجد أن مسرح العبث يستعمل لغة تعتمد على أنماط من صور محسوسه بدلا من اللغة التى تعتمد على النقاش والاقناع.. الخ.

ومما تقدم يمكن استخلاص النتائج التالية:

١-لما كان مسرح العبث يعنى أساساً بتصوير احساس معين بكيان معين لذلك فهو لا يعنى بتصوير مشكلات سلوكية أو أخلاقية.

٢-لما كان مسرح العبث يعنى أساساً بتصوير دنيا المؤلف الشخصية، لذلك فهو لا يقدم لنا شخصيات موضوعية، وبالتالى فهو لا يعنى بتصوير الصراع بين أمزجة متضادة، كذلك فهو لا يعنى بتصوير المشاعر المباشرة وقد تأزمت وأغلقت على نفسها داخل الصراع، وبالتالى فسرح العبث ليس مسرحاً دramياً بالمعنى لكلمة دراما.

٣-ومسرح العبث لا يعنى بأن يقص علينا قصة بهدف تعليم درس أخلاقى أوإجتماعى كما هو الحال فى مسرح بريخت بل فى الحقيقة أن مسرح العبث لا يعنى بأن يقص علينا

قصة على الاطلاق، كل ما يعنيه هو أن يصور لنا نمطاً من الصور الشاعرية.

مثلاً فى مسـرحية «فى انتظار جودو» هناك أشياء تحدث، ولكن هذا الذى يحدث لا يشكل، قصة أوحدثاً، أنما الذى يحدث هو صورة لأحساس بيكيت بأن لا شيىء فى الحقيقة يحدث فى الكيان الأنسانى، فالمسرحية كلها هى صورة شاعرية مركبة تتكون من نمط معقد من صور وتيمات فرعية يندمج بعضها مع بعض أوتتآلف مع بعضها البعض كما تتآلف تيمات المقطوعة الموسيقية وليس كما فى المسرحية التقليدية بهدف تصوير خط متطور، ولكن هدفها لكى تقبع فى ذهن المتفرج أنطباعات كلها لموقف ثابت وجامد وغير قابل للحركة أوللتطور تماماً كما هو الحال فى القصيدة الشعرية التى تصور لنا نمطاً من الصور وتداعى الصور والمعانى فى بناء مركب حيث يتصل بعضه والبعض الاخر ويصب كل منها فى آخرها لتخرج النهاية بالشكل أوالانطباع أوالأثر الكلى المقصود.

وبينما مسـرح بريخت يسعى إلى توسيع الخيط الدرامى عن طريق ادخال العناصر الروائيه والملحمية، نجد مسرح العبث يسعى إلى التركيز والتعميق، وذلك عن طريق شكل أونمط هو فى أساسه نمط شاعرى..

وطبعاً فإن العناصر الروائية كالسرد والعناصر الدرامية والشاعرية تكون موجودة، فى جميع أنواع الدراما ولكن مسرح العبث متعمداً يعطى العنصر الشاعرى أهمية لامثيل لوجودها من قبل.

عنصر الزمن فى مسرح العبث

المسرحية التقليدية تصور خطا يتطور مع الزمن، فبدون الزمن لا وجود للحدث المسرحى.

ولكن فى مسرح العبث كل مايهم كما قلنا هو تقديم صورة مجسمه، وإذا كان مسرح العبث يضع هذه الصورة فى إطار زمنى فإن ذلك لضرورة شكليه فحسب، لأنه من الصعب تقديم وادراك هذه الصورة فى لحظة زمنية واحدة كما هو الواجب أن يكون.

فالبناء الدرامى لمسرح العبث هو مجرد وسيلة للتعبير عن صورة كلية مركبه تكشف عن نفسها، لا كما فى المسرح التقليدى عن طريق تطور زمنى، بل عن طريق تداعى أوتلاحق العناصر التى تتكون منها هذه الصورة، والتى يعتمد ويؤثر كل منها على الآخر.

الشكل الطبيعى والشكل الآلى

إذا كان الفنان متصالحاً مع الطبيعة كانت أعماله محاكاة لما فى الطبيعة من تناسق وتناسب وتتابع وتلوين.

والتصالح مع الطبيعة يعنى أن الفنان يسير مع الطبيعة فى خط هرمونى أو منسجم.

وإذا كان الفنان غير متصالح مع الطبيعة لا يلجأ للمحاكاة بل يلجأ إلى ابتداع اشكال من عنده وهذه تسمى الأشكال الآلية، وأول من أبتدع الأشكال الآليه المصريون القدماء.

وكان يعتقد أن الرسام المصرى القديم لايقدر على محاكاة الطبيعة ولكن اكتشف حديثاً أن هذا الرسام كان قادراً وفى منتهى القدرة على محاكاة الطبيعة وأنه كان يتعمد رسم الأشكال الآلية لمعتقدات اعتنقها هى التى املت عليه رسم هذه الأشكال.

والفن كله تقريباً فى العصر الحديث بصورة أو بأخرى، تحول إلى الشكل الآلى، مثل الرسم التجريدى، والموسيقى، والفنون التشكيليه عموماً.

والشكل الآلى هو شكل لا يحاكى فيه الفنان الطبيعة فمثلاً لا يحاكى التتابعَ أوالسيمترية أوالمنطق، بل يبتكر شكلاً لا وجود له فى الطبيعة فهو شكل مستقل تحكمه قوانينه الخاصة التى للفنان أن يبتكرها دون مراعاة قواعد أوقوانين الطبيعة نفسها.

وقد أصطلح على تسمية الشكل الطبيعى بالشكل المنطقى
واصطلح على تسمية الشكل الآلى بالشكل الكيفى

فإذا كان الشكل الطبيعى أو المنطقى يؤدى من نقطة أ إلى نقطة ب تبعاً لقواعد المنطق فلا يجب أن ننتظر هذا من الشكل الآلى أوالكيفى، ففى الشكل الكيفى يتحقق الشكل لا عن طريق أ تؤدى إلى ب أو ١+١=٢ مثلا، ولكن عن طريق نمط يكمل نمطاً آخر أويوازيه أويتضاد معه.

وإذا كان الشكل هو أثارة الرغبه ثم إشباعها فهذا يتحقق فى المسرح التقليدى عن طريق التسلسل المنطقى للحوادث، ولكن فى مسرح العبث لا مجال لهذا، فاثارة الرغبه هنا تأتى عن طريق وجود نمط معين قد يكمله أويقويه أويوضحه نمط آخر.

والشكل الطبيعى مرتبط ارتباطاً وثيقاً بنظرة الانسان إلى المعرفة ــ فبعد كانت لوك أصبحت المعرفة تعتمد على الملاحظة

وبالتالى أصبح الفن مجرد تقليد أومحاكاة للطبيعة الخارجية، ولكن بعد فترة لم تصبح المحاكاة بهذه الصورة مقنعه أو مرضية، وأدى هذا بالضرورة إلى الشكل الآلى كما قلنا وهو الذى يعتمد فى أساسه على نظرة معينه نحو المعرفة هى النظرة الأفلاطونيه ومؤداها أن الحقيقة لا يمكن أن يعرفها إلا الشخص نفسه، فهى محدودة دائماً بالشخص الذى يعرفها، وبالتالى فالحقيقة نسبية دائماً والوجود الموضوعى غير موجود، إنما الوجود نسبى لمن يجده فقط.

وقد أدى هذا إلى محاولة استكشاف الحقيقة الذاتية التى هى فى الواقع الحقيقة الوحيدة وليس الحقيقة الموضوعيه، ويتضح هذا حتى فى أعمال كاتبين مسرحيين مثل أبسن وسترندبرج اللذان بدءا حياتها بمسرحيات تعنى بتصوير الواقع الموضوعى ولكن فى آخر حياة كل منها لجأ إلى تصوير الواقع الذاتى للكاتب نفسه. ويتضح هذا أكثر عند الكاتب جيمس جويس الذى بدأ حياته بكتابة قصص واقعية.. وأنتهى بكتابة قصة «فينجان» التى تعبر عن رؤياه الذاتية البحته، إلى حد أنك لا يمكن أن تقرأها بدون دليل، ومسرح العبث يسير فى نفس الطريق.

اللغة والشاعرية في مسرح العبث

الفرق بين الشعر والنثر أن الشعر يحمل أكثر من معنى وهو دائماً يعتمد على الإيحاء، وهويسعى إلى الأقتراب من اللغة التى لاتقول وانما تكون.. لغة الموسيقى.. ومسرح العبث يسير فى نفس الطريق بتجسيد الشعر على المسرح أوفى المجال المسرحى، وهو مجال أوسع من مجال الشعر لأن فى امكان المسرح أن يستغنى عن المنطق والتفكير المنتظم واللغة ــ فالمسرح مجال له أبعاد كثيرة متنوعة تسمح باستعمال العناصر المرئية، والحركة والضوء، واللغة، وكل ذلك فى وقت واحد، ولذلك فالمسرح يناسب خلق صور مركبة تتكون من جميع هذه العناصر معاً.

فى المسرح الأدبى اللغة هى أهم العناصر، أما فى المسرح غير الأدبى كالسيرك أوالميوزيك هول فدور اللغة ثانوى، وقد أستطاع مسرح العبث أن يجعل من اللغة عنصراً هاماً أحياناً، وثانوياً أحياناً أخرى فى صياغة الصورة الشاعرية التى يقدمها والتى لها أبعاد كثيرة كما قلنا.

ولذلك نجد مسرح العبث أحياناً يستعمل فى بعض المشاهد لغة تتعارض مع المشهد نفسه.

وفى أحيان أخرى يجعل من اللغة مجرد ألفاظ أوأصوات لامعنى لها، وأحياناً يلجأ إلى اللغة الشعرية التى تعتمد على الأصوات، أوالتداعى الشكلى أى تداعى الشكل بالشكل، أوتداعى الصورة بالصورة.

وفى كثير من الأحيان يمكن الأستغناء عن الحوار كلية كما فى مسرحية كمسرحية «المستأجر الجديد» التى يمكن تحويلها إلى مسرحية بانتوميم.

مسرح العبث والحقيقة الكلية أوالحقيقة ذات الأبعاد المتعددة

والحقيقة ذات الأبعاد المتعددة هى مجال مسرح العبث، وعلى ذلك فنحن لاننتظر من مسرحية عبثية أن تعبر عن رأى معين أوفكرة سياسية أوإجتماعية، أوأخلاقية، ولاعن إتجاه أيديولوچى أوغير ذلك، فالفلسفة القائمة وراء مسرح العبث هى أن الكون والمجتمع بلانظام، بل فى حالة تفكك وفقدان للقيم، لذلك فكتاب مسرح العبث يقدمون عادة صورة مشوهة وغريبة لعالم أصابة الجنون.. وهذه هى طريقة الهزة «الصدمة» وهو نفس الطريق الذى يسلكه الشعر لكى يصل إلى إحساس معين.

الصراع .. والبناء فى مسرح العبث

الحقيقة التى يعنى بها مسرح العبث إذن ليست حقيقة موضوعية، بل حقيقة نفسيه تعبر عنها الحالات الفعليه، أوالمخاوف، والأحلام، والصراعات داخل نفس المؤلف، ولذلك فالصراع فى مسرح العبث يختلف عن الصراع فى المسرح التقليدى، فالنمط التقليدى للبداية والوسط يعكس رؤيا موضوعية للحياه، تنبنى على حقائق موضوعية يمكن للجميع التعارف عليها، وتتضمن أيضاً تقييماً للسلوك البشرى، ومن الطبيعى أن لايناسب هذا النمط مسرح العبث وهو الذى، ينكر وجود بواعث للافعال ثابته، أومقومات للشخصيات، كما ينكر أيضاً أمكانية علاج مشكلات أنسانية عن طريق العرض والتأزم ثم الحل. لذلك نجد معظم مسرحيات العبث لها بناء دائرى فهى تنتهى كما تبدأ، فى حين أن البعض الاخر يتطور بناؤها لاعن طريق التدرج بل بزيادة تكثيف الموقف الذى بدأت به، ونحن فى مسرح العبث لاننتظر ماسيحدث كما هو الحال فى معظم المسرحيات التقليدية.

فكما قلنا مسرح العبث يواجه المتفرج بافعال ليست لها دوافع ظاهرة وشخصيات دائمة التغير من حالة إلى حالة وأفعال فى أغلبها غير معقولة، وإذا سأل المتفرج كما هو معتاد فى

المسرح التقليدى، ما الذى سيحدث بعد فسيجد أن أى شىء ممكن أن يحدث.. بل فى الواقع أى شىء يحدث.. ولذلك يجد المتفرج نفسه مضطراً للتساؤل لا عما سيحدث بعد، بل عما يحدث الآن، أى ما الذى تحاول المسرحية أن تصوره.

وكما قلنا الحدث فى مسرح العبث لا يتطور من أ إلى ب كما فى المسرح التقليدى بل يسير نحوا استكمال الصورة الشعرية المركبة التى تعبر عنها المسرحية. وهكذا نجد أن اهتمام المتفرج هنا ينحصر فى استكمال النمط تدريجياً، بحيث يستطيع أن يرى الصورة كاملة وبعد ذلك يكون فى مقدوره أن يبدأ فى استكشاف معناها وبناءها ونسيجها وأثرها عليه.

وهذا ما يحدث فى الدراما التقليدية على المستوى العالى، فمثلاً فى شكسبير وتشيكوف وأبسن فى أغلب الأحيان ليس المهم هو الاحداث ولكن فى الصورة الشعرية التى تعبر عنها المسرحية. ففى «هاملت» مثلاً لا يتجه إهتمام المتفرج إلى ما سيحدث بها إلى ما هو بالفعل حادث.. أى إلى الصورة الكاملة بكل ظلالها الشعرية المتباينه التى تحمل أكثر من معنى والتى لها أكثر من بعد، وهذا العنصر الشعرى المتعدد الجوانب والأبعاد هو الذى يركز عليه مسرح العبث دون غيره، ونقصد به عنصر الصورة

المتعددة التى تصور حقيقة أكبر وأهم من الحقيقة التى يعبر عنها تطور الحدث فى خط منطقى يبدأ من الألف وينتهى بالياء.

ومسرح العبث يعتمد على قوة الصورة المسرحية فى تجسيد رؤيا نابعة من اللاوعى وهو كما نعرف ينكر العناصر المعقولة والعاقلة التى يعتمد عليها المسرح التقليدى، كالحبكه المتقنه، ومحاكاة الواقع الذى نقيسه بواقع الحياه، أواتقان رسم الدوافع التى تدفع الشخصية الى العمل.

وإذا كان الحال كذلك.. فكيف يمكن أن نقيس مسرح العبث؟ كما هو فى الشعر هناك دائماً مقاييس مثل قوة الاي' ، وأصالة الابداع وصدق الصورة صدقاً نفسانياً وعمق للصورة ومدى مشمولها ودرجة المهارة التى ترجمت بها الصورة الى صورة مسرحية.

وقد يتصور البعض أن بناء حدث معقول أصعب من استدعاء صورة وتجسيدها كما يحدث فى مسرح العبث، ولكن هذا ليس صحيحاً (كما أنه ليس صحيحاً أن أى طفل يستطيع أن يرسم مثل بيكاسو). وهناك فرق كبير بين العبث الفنى ومجرد العبث، بل بالعكس ففى بناء الحدث الواقعى كما فى الرسم الواقعى هناك الواقع دائماً وملاحظات الكاتب بالنسبة لهذا الواقع

وتجربته الشخصية وكل هذه أمور يعتمد عليها الكاتب فى بناء الحدث .

أما الكتابة لمسرح العبث حيث الحرية كاملة فى الابداع ، فهذا يتطلب خلق صور ومواقف ليس لها مايقابلها فى الحياه ، هذا بالاضافة إلى أن مسرح العبث ليس مجرد ايجاد متناقضات لامعنى لها وجمعها معاً ـ ومن يحاول الكتابه لمسرحية عبثيه بمجرد تدوين مايخطر على باله سيجد فى النهاية أن ماكتبه يتكون من قطاعات من الواقع ليس بينها القدر الكافى من الانسجام الذى يجعل منها وحدة فنيه.

الحقيقة الداخلية والحقيقة الخارجية

ينسب بعض النقاد إلى مسرح العبث أنه يعنى بتصوير الحقيقة الداخلية دون الحقيقة الخارجية ، أورؤيا الكاتب الخاصة للكون ، ولكن إلى جانب هذا فالحقيقة الخارجية أوالواقع موجود وجوداً كاملاً .. فالجثة تتمدد فى شقة أميدية فى مسرحية « أميديه أوكيف التخلص منها » والطالبه تقتل فى مكتب الاستاذ فى مسرحية « الدرس » ، والجثة وقتل الطالبه كلاهما تصوير للحقيقة الداخلية .. فهما تجسيد لرؤيا يونسكو لمأساة الانسان ولكن الشقة والمكتب موجودان أيضاً وهما تأكيد للواقع العادى المألوف .

صحيح أن هذا الواقع الخارجى لايتمشى أويتناسب مع مايحدث أمامنا على المسرح ، ولكن عدم التناسب هذا هو سمة رئيسية من سمات البناء الدرامى لمسرح العبث ، فكلما أتسعت الشقة بين الحدث والمحيط الذى يحدث فيه كلما كان الاثر الكوميدى أوغيره أوقع وأقوى .

وهذا الفرق الشاسع بين الحدث الذى هو فى جوهره حدث فظيع مروع وبين الواقع العادى المألوف الذى يحدث الحدث فى أطاره هو الذى يجعلنا نشعر بأن عالم يونسكو هو فى الحقيقة نفس العالم الذى نعيش فيه .

وكما أن كافكا يرسم كل كابوساً بتفاصيل واقعية كاملة كذلك عند يونسكو فالشكل أوالمظهر الخارجى للواقع بكل تفاصيله لايمسه الكاتب بأى تغيير.. ولكن جنباً إلى جنب مع هذا الشكل الواقعى .. يقوم الحدث الذى لاتبدو بينه وبين الواقع صلة ما .. ونفس الشيىء يفعله يونسكو بالنسبة للغة ، فالجملة أوالعباره صحيحة مألوفة عاديه فى مظهرها ، ولكن بداخلها ينتقى يونسكو ما يريد من كلمات ويصفها حيثما يريد .

ففى «المغنية الصلعاء» مثلاً نسمع أحدى الشخصيات تقول : «أفضل أن أبيض ، بيضة على أن أسرق بقرة» والتناقض الموجود

بين مظهر الواقع والحدث.. أوبين مظهر الكلام وفحواه نجده أيضاً قائماً بين مظهر الشخصية أوأفعالها.

وفى «الدرس» نجد المدرس الخجول الجبان يقتل تلميذته.

وفى «الخراتيت» نجد بيرنجيه العديم المسئولية والمتواكل الضعيف ــ يتحدى القطيع كله.

وكأن الحقيقة الداخلية لهذه الشخصيات تشق طريقها فى النهاية إلى السطح بعد أن كانت مختفيه داخل أصحابها ــ ومن هنا كانت تعليمات يونسكو أن الشخصية عندما تحقق ذاتها يجب أن تبدو بمظهر يختلف عن المظهر الذى كانت عليه طوال المسرحية.. فالمدرس فى «الدرس» مثلا يجب أن يبدو فى لحظة تحقيق الذات هذه أى عندما يقتل الطالبه طويلاً عملاقاً، كما يجب أن يبدو صوته عميقاً مليئاً بالقوة ويوحى بالسلطة.

وبعد هذه اللحظة أى بعد أن تبدو لنا حقيقة الشخصية الداخلية لا يبقى أمامنا إلا المنظر ليذكرنا بالحقيقة الخارجية.

وهذا التناقض هو تكنيك العبث عند يونسكو.

وإذا حاولنا أن نحلل البناء الدرامى ليونسكو، نجد أن مايقدمه لنا يونسكو فى الحقيقة هو نمط معقد والمتناقضات كل

منها يفوق ماسبقه، وداخل هذا النمط يستمر من البداية إلى النهاية نوع من المفارقة بين الاضداد يقوم أساساً على الفرق بين الواقع الخارجى والواقع الداخلى. وهكذا فى كل لحظة تشدنا هذه المفارقة وتستحوذ علينا، بينما تسير المسرحية نحو نهايتها لا فى خط صاعد بل فى مجموعة من الأنماط الدائرية التى تزداد كثافة، وتأزما إلى أن تبلغ الذروة وهنا ينتهى التأزم ويسود الصمت وينزل الستار.

وفيما يلى بعض المقتطفات من مذكرات يونسكو مما يلقى الضوء على تصوره وممارسته لمسرح العبث.

«المسرح التجريدى.. المسرح الخالى من الشخصية.. هكذا تحيل الشخصيات الى لا شخصيات.. وتجرد الحدث عن أى هدف.. فالهدف الوحيد هو التأزم الدرامى، وهو التأزم الذى يجب أن يحققه الكاتب بدون مساعدة حدث مسرحى بالمعنى المألوف للكلمة ـــ كل شيء يجب أن يهدف إلى الكشف عما هو قبيح وفظيع ـــ فالمسرح فى النهاية هو الكشف عما هو قبيح وفظيع، أوعن حالات من الفظاعة والقبح دون مساعدة الشخصيات.. أوعن طريق الشخصيات الفظيعة والقبيحة التى تستتر داخل أنفسنا ـــ ويجب أن يتم هذا الكشف عن القبيح

والفظيع دون التبرير الذى نستمده عادة من دوافع الشخصية..
فالمسرح هو خبط سير العاطفة أوالشعور دون أن يكون هناك
هدف للعاطفة أو الشعور».

«مسرح تجريدى- حلم خالص نقى- ففى نص بيرلسك
يجب أن تكون الحركة درامية وفى نص درامى يجب أن تكون
الحركة بيرلسكيه».

الباب الثالث

المسرح المصرى

الفكرة فى المسرح المصرى

مازال المسرح المصرى فى أغلبه مسرح فكرة .. ولا أقصد بهذا أنه مسرح ذهنى يقوم على أفكار فلسفية .. وانما أعنى أنك تستطيع بسهولة أن تستخلص الفكرة أوالأفكار التى تقوم عليها أغلب المسرحيات عندنا .. وان دل هذا على شىء فانما يدل على عدم نضج الكاتب المسرحى لأنه لم يستطع أن يزوج الفكرة للتعبير أوالموضوع للشكل وبالتالى لم يستطع أن يخلق موضوعاً فنياً له كيانه المستقل .

والموضوع الفنى هو الشكل الفنى .. هو فى الحقيقة العمل الفنى نفسه .. أما الموضوع بمعنى الفكرة أو المشكلة فهذه لا وجود لها إلا فى الحياة .

ومع ذلك فمازال أغلب النقاد عندنا يتحدثون عن الموضوع وعن الشكل كشيئين منفصلين.. يبحثون عن الفكرة التى تقوم عليها المســرحية وعندما يعثرون عليها يعتقدون أنهم عثروا على كنز.. ونفس الحال بالنسبة للقراء والمتفرجين تعجبهم المسرحية التى لها فكرة ـ والحقيقة أنه فى المسرحية الجديدة لا وجود للفكرة لأن الفكرة تكون قد ذابت أوبالاحرى تحولت إلى العمل الفنى نفسه الذى هو شكل موضوعى يدركه الحس..

ومن ثم كانت مطابقة الشكل للموضوع مطابقة كاملة أمراً ضرورياً لاكتمال العمل المسرحى.. فالاعمال التى لا يطابق فيها الشكل الموضوع مطابقة كاملة هى فى الحقيقة رموز حملت أكثر مما تطيق أن تحتمل.. ولذلك نستطيع أن نقول أن مسرحية الفكرة لا تخدم حتى الفكرة نفسها لأنها لاتعدو أن تكون وسيلة من وسائل التلميح بفكرة لم تنضج فنياً بعد ـ فكرة مازالت فى عالم الظلال.

والعمل الفنى الكامل ـ كما يقول الناقد (والترباتر) هو الذى لا يمكن أن نتبين منه الفكرة منفصلة عن العمل نفسه ككائن موضوعى.. إذ أن الفنان قد أغرق أفكاره بل وروحه نفسها فى الشكل الحسى.. ولذلك فلا أثر للفكرة فيه مهما بحثنا عنها.. وهنا فقط عندما يزول كل أثر للفكرة كفكرة ـ أوعندما

يتم تحويلها إلى شكل حسي. يكتسب العمل الفني شخصيته المميزة له ويصبح عالماً قائماً بذاته.

والتصارع بين الفكرة والشكل الحسي غالباً ما ينشأ عنه ضرر جسيم للعمل الفني نفسه.. ونجد هذا التصارع أحياناً في أعمال (صمويل بيكيت) ودائماً تقريباً في أعمال برنارد شو حيث يهمل الشكل الخارجي للأشياء وهو الذي يبدأ فيه الفن وينتهي.. ولكن (صمويل بيكيت) في أغلب الأحيان يعرف كيف ينتظر اللحظة السعيدة ــ لحظة الخلق الفني حيث تكتمل العملية الكيمياوية وتنقلب الفكرة إلى صورة.

وهذا الاتحاد بين الفكرة ومعادلها أو الموضوع والشكل ليس مسألة آلية. بمعنى أن الفكرة تخطر أولاً في عقل الفنان ثم يترجمها إلى الشكل، فالوحدة بين الموضوع والشكل وحدة عضوية لأن الشكل والموضوع هما في الحقيقة شيء واحد يخلقه عقل الفنان في لحظة واحدة هي لحظة الخلق الفني حيث يعمل الخيال في عدالة تامة على مزج الفكرة بشكلها المعبر عنها بحيث يصبح الاثنان وحدة لا يمكن أن تتجزأ.

ومن ثم كان السر في التعبير الفني الكامل فهو يكمن في الوحدة التامة بين الموضوع وشكله في العقل الخلاق نفسه..

ويقول (باتر) فى مقاله المعروف عن الأسلوب «أن الشكل الكامل هو الذى يصبح بطريقة أوبأخرى الموضوع الذى يعبر عنه» فالمسألة اذن ليست مجرد البحث عن الشكل المناسب للموضوع أوالمعادل للفكرة ــ أوالتعبير السليم عن الرؤيا الداخلية للكاتب انما هى أولاً وقبل كل شىء خلق الشكل المعبر.. هذا ما يجب أن يكون هدف الفنان.. الشكل الذى هو فى الحقيقة الموضوع لأننا لانستطيع أن نميزه عن الموضوع.. ولهذا السبب يعتبر النقد الحديث الموسيقى أرقى الفنون لأننا فى الموسيقى لا نستطيع أن نميز الشكل عن الموضوع أونستخلص الفكرة من التعبير عنها.. ولكن النقد الحديث يرى أن كل الفنون فى حالة سعى دائم إلى الغاء التميز بين الموضوع والشكل.

الوحدة بين الشكل والموضوع اذن هى مقياس التفوق فى الخلق الفنى.. فحيث نستطيع أن نميز الموضوع عن الشكل ــ كما فى أغلب المسرحيات عندنا ــ ندرك أن العمل الفنى مازال فى حالة كفاح للتعبير عن أفكار لا يستطيع التعبير عنها.. أو أن الشكل لا يتناسب مع الموضوع الذى يعبر عنه.. أو أن الموضوع لا يمكن صياغته كعمل فنى.. والنتيجة فى كل هذه الأحوال واحدة وهى أن العمل نفسه لم يكتمل بعد كعمل فنى.. ولكن عندما لا نستطيع أن نميز الشكل من الموضوع كما فى أعمال

شكسبير مثلاً أومسرحيات تشيكوف حيث الشكل المعبر هدف في ذاته .. هنا العمل الفنى الكامل ..

وهذا مايفسر تعريف النقد الحديث للفن بأنه كل خلق يجلب المتعة عن طريق شكله فقط دون الرجوع إلى موضوعه .. فهذا القول لايصدر عن نقد جمالى يؤثر الشكل على الموضوع أويؤمن بأن الواحد يمكن أن ينفصل عن الاخر .. بالعكس أن مايعنيه هذا التعريف الفنى هو أن فى العمل الفنى الجيد يجب أن يكون الشكل كافياً لكى يمنحنا المتعة المنشودة .. فاذا حصلنا على هذه المتعة من الشكل على حدة والموضوع على حدة فهذا يعنى أن التعبير فى حد ذاته خاطىء لأنه قد سمح للموضوع أن يكون له كيانه المستقل ــ أى منفصلا ومتميزاً عن الشكل .

فالفن يجلب المتعة عن طريق شكله فقط .. لأن هذا الشكل يطابق الموضوع مطابقة تامة .. لأنه فى الحقيقة قد استوعب الموضوع فأصبح كل شيء ولا شيء غيره .. ولكن لكى يتضح هذا المفهوم للشكل يجب أن نأخذ فى الاعتبار نظرية النسبية فى الفن .. فنحن لانعنى الشكل المطلق المجرد .. أوأى شكل .. أوحتى الشكل الذى يحتوى الموضوع كما يحتوى الاناء الماء .

اننا نتكلم عن الشكل الملائم.. الشكل المعين الذى بدونه لا يستطيع الموضوع المعين أن يصبح ذا دلالة أومعنى.. اننا فى الحقيقة نتكلم عن إيجاد المعادل الحسى لرؤيا الكاتب.. الشكل المعبر.. وهو هذا الشكل الذى قام بمسئولياته كاملة نحو موضوعه.

وعندما يصل مسرحنا إلى هذا الشكل ـ أى إلى هذه الدرجة من النضج لن نتكلم عن الفكرة التى تقوم عليها المسرحية أوعن الموضوع الذى تعالجه.. أوعن الشكل الذى صب فيه الموضوع.. سنتكلم فقط عن الموضوع الفنى الذى هو المسرحية نفسها.

الواقع الدرامى والمسرح المصرى

فى معالجتنا للاعمال المسرحية كثيراً مانتحدث عن الواقع فنحاول مثلاً أن نبرر تصرفات الأبطال التى تصورها المسرحية بمقارنتها بالبيئة الاجتماعية نفسرها طبقاً للواقع ونحاول أن نفهم البيئة الاجتماعية الموجودة فعلاً فى الحياة وقد يكون كل هذا مفيداً فى ادراكنا للحياة والواقع ولكن فائدته بالنسبة لادراكنا للعمل المسرحى نفسه مسألة مشكوك فيها كثيراً.. فمهما بلغت قدرة العمل المسرحى على تصوير الحياة ومهما تشابه فى تفصيلاته أوفى كليته مع الواقع، فما لا شك فيه أن العمل المسرحى شىء وأن الحياة شىء آخر فهو ليس مجرد صورة لها أوقطاع منها، بل هو عالم مستقل كائن بذاته تحكمه قوانينه

الخاصة به وكما أن الحياة لها واقعها كذلك العمل المسرحى له واقعه الذى لا يمكن أن يتفق فيه مع واقع الحياة أومع أى واقع آخر.. وكما أن الحياة لا يمكن أن تخضع إلا لواقعها وبالتالى لا يمكن أن نفهمها إلا من خلال هذا الواقع كذلك العمل المسرحى لا يمكن أن يخضع إلا لواقعه ولا يمكننا أن ندركه إلا من خلال هذا الواقع، هذا هو الواقع الوحيد الذى يهمه لأن العمل المسرحى مهما ارتبط بواقع الحياة فهذا الارتباط لابد أن ينتهى بمجرد أن تتم عملية الخلق الفنى.. فميلاد العمل المسرحى معناه أنه قد خرج من محيط الحياة إلى محيط الفن.. أنه قد استكمل المقومات التى تضمن له الحياة.. أنه فى الواقع قد أصبح كائناً مستقلاً عن كل ماعداه من الكائنات الحية.. حتى عن صاحبه نفسه.. فقط فى الأعمال الفنية الرديئة لا يتحقق هذا الاستقلال ولذلك لا تحقق لها الحياة كأعمال فنية لها خصائص ووظائف الأعمال الفنية.

هذه الأفكار وشبيهاتها طافت برأسى على أثر اشتراكى فى مناقشة مسرحية «بيجامليون» لتوفيق الحكيم مع أحد الأدباء واثنين من المخرجين، وقد كانت مناقشة أقلقتنى كثيراً على مستقبل الفن المسرحى عندنا فعلى غير ما كنت أتوقع تحدث المخرجان فى المسرحية كما لو كانت أى شىء سوى أنها

مسرحية. وكان حديثهما به الكثير من العموميات والمبهمات التى لا أذكرها كلها الآن.. ولكن أذكر منها ماقاله أحدهما من أن «بيجامليون» تصور عظمة الانسان، وكرامته وتعكس المثل الانسانية العليا وتعالج قضايا العصر وغير ذلك من الاكليشيهات التى يمكن أن تلصقها بأى عمل مسرحى وأنت مغمض العينين ومع ذلك فهى لاتنيره كعمل مسرحى بل ولا تدل على شىء فيه على الاطلاق.. ومثل هذه النزعة إلى اقحام مابرأسك على العمل الفنى ليست مسألة مستغربة على نقادنا ولكنها غريبة كل الغرابة من مخرج مسرحى مهمته الأولى أن يرى العمل كمسرح كل مافيه يبرره لا فكرياً ولا اجتماعياً ولا أخلاقياً ولا شخصيا بل دراميا.

أما المخرج الآخر فقد كان حديثه يدور حول نقطة واحدة وهى أن «بيجامليون» مسرحية شاعرية ولذلك فاخراجها وتمثيلها وكل مابها من مناظر واضاءة إلى آخره يجب أن يكون شاعرياً هو الآخر. وقد يبدو مثل هذا الرأى لأول وهلة معقولا أوعلى الأقل مألوفاً. ولكنه فى الحقيقة ليس معقولاً وهو أيضاً ليس مألوفاً الا فى دوائر محدودة مازالت للأسف تنظر إلى الأعمال المسرحية نظرة بعيدة عن الواقع الدرامى.. فما من عمل مسرحى ــ بما فى ذلك أعمال شكسبير المسرحية ــ يمكن أن

يعتبر مجرد عمل شعرى وأن يعالج على هذا الأساس.. لأن العمل المسرحى هو أولاً وقبل كل شيء عمل درامى بالمعنى الكامل للدراما.. أى أنه يعنى فقط تبلور حدث متكامل يتطور من بدايته إلى نهايته أمام أعيننا وعلى مسمع منا ــ كل قول فيه وكل همسة وكل حركة لها وظيفتها المحددة وهى أن تؤدى بالضرورة والحتمية إلى الكلمة والهمسة والحركة التى تليها فتساعد على تطوير الحدث تطويراً حضورياً لا غيابياً كما قد يحدث فى القصة.

هذا الحدث الضرورى لا مجال فيه لفائض أولزينة أو لموعظة وحكمة.. ولذلك فليس صحيحاً أن منلوجات شكسبير الطويلة فى مسرحيته هى عقود من الشعر الخالص تنثر على المتفرجين كما تنثر الورد والرياحين فرغم أن هملت أوعطيل أومكبث يخاطب كلا منهم نفسه فى بعض هذه المنولوجات فان هذا الخطاب ليس لالقاء المواعظ والحكم وليس لمجرد التعبير عن النفس وليس بالتالى مجرد شعر جميل بل هو فى الحقيقة والواقع حدث يؤدى إلى تطوير الحدث. أى أنه وظيفى بالنسبة للواقع الدرامى.. فهو رغم أنه خطاب يفصح عن حالته إلى التغيير. إلا أنه فى حد ذاته حركة تؤدى إلى مزيد من الحركة والتطور.

ونعود إلى «بيجامليون» فلو أن توفيق الحكيم أراد أن يكتب شعرا لكتب شيئاً آخر غير «بيجامليون» ولكنه كتبها مسرحية لها خطها الدرامى الواضح.. وهو كل مايهمه لأنه كل ماهناك.. وأنا لا أنكر على «بيجامليون» نصيبها من الشاعرية بل أنا لا أنكر على أى عمل فنى جيد نصيبه من الشاعرية «ولكننى أعتقد أن «يا طالع الشجرة» مثلاً بها من الشاعرية أكثر بكثير مما فى «بيجامليون» لأنها عمل مسرجى أفضل بكثير من «بيجامليون».. فالشاعرية ليست مسألة رصانة أو زينة لفظية أوسحر كلامى بل هى صفة.. تكمن فى العمل المسرحى الجيد وتتناسب مع قدرته على الأثارة التى تتوقف على قوته الدرامية.. وكما أن «يا طالع الشجرة» رغم لغتها البسيطة التى تقرب من لغة الكلام أكثر شاعرية لأنها أكثر درامية من «بيجامليون» رغم ما بها من بلاغة لفظية تقليدية، كذلك مسرحية «وشم الوردة» مثلا لتنيسى وليامز وكل من فيها يتكلم لغة عامية بحتة أكثر شاعرية من الكثير من المسرحيات المكتوبة بالشعر الخالص لأنها أكثر درامية.. ملخص الأمر أن اهتمام الكاتب بالمجال الدرامى هو وحده كفيل بأن يحقق لعمله النصيب الأكبر من الشاعرية كما أن اهتمامنا كنقاد، وكمخرجين وممثلين بواقع العمل الدرامى هو وحده كفيل بأن يكشف لنا عما بالعمل المسرحى من شاعرية أوإنسانية ترفعه إلى مصاف الاعمال الفنية الكبرى.

أما أن نغمض أعيننا على الواقع الدرامى ونتحدث بعد ذلك عن المضمون الانسانى والشاعرية وغير ذلك من العبارات البراقة المبهمة فهو جهد ضائع لأنه يطمس حقيقة العمل كعمل مسرحى... وهى السبب فى وجوده.. بل هى وجوده نفسه.. وهذه هى المأساة مأساة بيجماليون الفنان لا فى صراعه مع الزمن ولا فى صراعه مع الحب.. بل مأساته عندما خرج تمثاله لجالاتيا من محيط الفن إلى محيط الحياة.. وهى مأساة كل عمل فنى عندما ينسى النقد أنه عمل فنى فيخرجه من واقعه الفنى الذى يحفظ له كيانه كاملاً إلى واقع الحياة بما فيها من أفكار ومذاهب اجتماعية وسياسية فنشتت كيانه أوعلى الأقل نشوهه.

وعملية تشتيت كيان الاعمال المسرحية هذه مسألة يكاد يمارسها نقادنا كل يوم — لا عن سوء قصد — ولكن لأنهم يخلطون بين الواقع الدرامى وواقع الحياة والامثلة على ذلك كثيرة أقربها بعض النقد الذى وجه إلى مسرحية «الأرانب» واستنكار بعض النقاد تحول بطل المسرحية إلى امرأة وتحول البطلة إلى رجل. وكأن المؤلف لطفى الخولى يدعو إلى أن يحدث هذا التحول فى الحياة والواقع. مع أن هذا التحول — فى مجال الدراما — ليس إلا تجسيماً للمشكلة التى يعالجها المؤلف وهى فى اطارها العام ضرورة طبيعية أوحتمية التغيير فى مجتمع متطور متطلع.. وفى

اطارها الخاص حقيقة مساواة المرأة للرجل فى مثل هذا المجتمع أو رفض الرجل لهذه الحقيقة.. وضرورة تقبله لها ــ بل ضرورة تقبل المجتمع للتطور والتغيير الدائم ــ لأن هذا شيء طبيعي.

هذه هي رؤيا المؤلف التى يعبر عنها خلال الصورة التى رسمها وهى صورة تحول الذكر إلى أنثى والأنثى إلى ذكر.

ولذلك يجب عندما نتكلم عن الصورة أن لاننسى الرؤيا.. لأنها فى الحقيقة ليست إلا وسيلة إلى غاية.. أما أن نفصل الصورة عن الرؤيا ــ فهذا معناه أننا نشتت كيان العمل الفنى. لأننا نخرجه من واقعه الدرامى إلى الواقع الفعلى ولست بهذا أدعو إلى أن ينفصل الفن عن الحياة ولكنى أدعو إلى أن يكون للفن أثر على الحياة.

ولكن هذا الأثر لن يتحقق إلا إذا عبر الفنان عن رؤياه بالصورة التى تتفق مع هذه الرؤيا.. وأعتقد أن هذه الرؤيا لكى تكون ذات أثر فعال فى المجتمع، يجدر بها أن تنقل إلينا عن طريق التضمين لا التصريح وذلك لا يتأتى إلا بالتصوير الفنى الذى يقتضى أن يوضع السالب جنب الموجب والقبيح جنب الجميل والناقص جنب الكامل.. ولست أعنى بالتصوير الفنى تصوير الواقع ومحاكاته كما هو فحسب، فقد يكون هذا التصوير

عن طريق الرمز أوالأسطورة أواللامعقول مما يتنافى مع الواقع تنافياً واضحاً .. على أن هذه الرؤيا كلما أتقن تجسيمها أوبمعنى آخر كلما استترت خلف الصورة الفنية التى خلقها الكاتب كلما أخطأ عامة الناس فهمها فظنوا أن الصورة هى الرؤيا لأنهم عامة ينسون الواقع الدرامى ولا يذكرون إلا الواقع الفعلى.

ولذلك يخيل إلى أنه قد آن الأوان لكى ننسى الواقع كما نعرفه .. ننساه قليلاً فقد تذكرناه طويلاً وأكثر مما يجب .. ويجدر بنا الآن أن نذكر الواقع الدرامى .. واقع العمل المسرحى نفسه .. وبذلك نعالجه على أنه مسرح سواء ككتاب أومخرجين أونقاد .. وأنا أعرف جيداً أنه ليس من السهل أن ننسى الواقع كما نعرفه ولكم حاولت أن أنساه وأنا أعالج الكتابة للمسرح .. وخاصة عندما أجد حادثة معينة أستمدها من واقع الحياة تتعارض مع الواقع الدرامى للعمل المسرحى الذى أعالجه . ومع أننى أجد نفسى متمسكاً بها فى اصرار عنيد .. أوسمة من سمات شخصية أرسمها كما أعرفها فى الحياة ثم لا أرى أنها تؤدى وظيفة داخل الاطار الدرامى الذى وضعتها فيه ومع ذلك لا تطاوعنى نفسى على الاستغناء عنها .. ولكنى وجدت بالتجربة أنه كلما استطعت أن أخضع واقع الحياة للواقع الدرامى... أوبمعنى آخر كلما استطعت أن أفصل نفسى عن نفسى كلما

كنت أقدر علي جمع خيوط المسرحية فلا تظل معلقة خارج النافذة تتأرجح فى الهواء بين الأرض والسماء بل تصبح جزءاً لا يتجزأ من الكيان الجديد. وهو كيان مسرحيتى بأرضها وسمائها وكل مافيها.. باختصار بواقعها الذى لا وجود لها بدونه أوحتى خارجة..

المسرح المصرى..
أين كان وأين هو الآن..؟

ا لاشك فيه أن كل شىء فى هذه الدنيا يسير.. يتغير.. يتطور.. هذه هى طبيعة الأشياء

فهل سار المسرح عندنا.. هل تطور وكيف.. وإلى ماذا أوإلى أين ؟

إن الإجابة على هذا السؤال تتضمن الاجابة على أسئلة عديدة قد تقودنا إلى متاهات....

مثلا المقياس الذى نحكم به على التطور.. أيها أهم.. الكم أو الكيف ! الخ .

ولكن هناك أمر لا يمكن الاختلاف عليه. وهو أن التطور يعنى بالضرورة والحتمية.. النمو فهل تحقق للمسرح هذا النمو؟

إذا قارنا مابين مرحلة الستينات ومرحلة السبعينات سنجد الأرقام تقول أنه فى موسم ٦٤/٦٥ دخل المسرح مليون شخص وفى موسم ٧٠/٧١ دخل المسرح فى القاهرة حوالى مائة وخمسون ألفا.

ونفس الأرقام تقول أنه فى موسم ٧٠/٧١ عرضت مسارح مؤسسة المسرح ١٧ مسرحية مقابل ٦٥ مسرحية فى موسم ٦٤/٦٥.

ومعنى الأرقام فى كلتا الحالتين واضح.. انكماش حاد فى عدد رواد المسرح وفى جهود مؤسسة أو هيئة المسرح أو البيت الفنى للمسرح كما يسمونها الآن.

وأياً كانت الأسباب التى دعت الى هذا الانكماش وأياً كانت التفسيرات التى تحاول تبريره على أنه مثلاً انكماش فى الكم لصالح الكيف فالحقيقة الثابتة التى لا تقبل المناقشة هى أن المسرح المصرى فى هذه الفترة من تاريخه قد أنحصرت رقعته بدلاً من أن تتسع. ولا يمكن أن يقال نفس الشىء عن التعليم

الجامعى عندنا . رغم أنه قد يقال أن مستواه كان منذ عشر سنوات أعلى أو أفضل منه الآن .

وقد يكون مايقال عن مستوى التعليم الجامعى صحيحاً ولكن الحقيقة أن رقعته اتسعت وأن رقعة المسرح قد ضاقت وانكمشت .

واتساع الرقعة فى حقل الثقافة مع مرور الزمن أمر حتمى فليس من المعقول أن يقل عدد طلاب الجامعات مع ازدياد عدد السكان ــ وهذا ما لم يحدث .. وليس من المعقول أن يقل عدد رواد المسرح مع ازدياد عدد الناس .. وهذا ماحدث !!

وقد تبدو المقارنة بين الجامعة والمسرح مقارنة غير عادلة لأن الناس تقصد الجامعة للثقافة وأكل العيش وهذا يختلف بعض الشىء عن الهدف الذى من أجله تذهب الناس الى المسرح .. ولكن الحقيقة مازالت قائمة وهى أن الجامعة استطاعت فى السنوات العشر الأخيرة أن تجتذب اليها عدداً كبيراً من الناس فى حين أن المسرح فقد من أستطاع فى يوم من الأيام أن يجتذبهم .

ولكن دعنا نترك المقارنة إلى هذا الحد ونعود الى المسرح .. فالجامعة علم وربما فن أيضاً .. ولكن المسرح فن فقط .

والفن متعة.. وهو ليس كأية متعة أنه متعة من نوع خاص لا تعادلها متعة أخرى.

هذه بديهية لا تحتاج إلى مناقشة.. ولكن الذى بحاجة إلى مناقشة هو أين ذهبت هذه المتعة التى نسميها المسرح؟ ولم قل أقبال الناس عليها؟ هل جعلنا المسرح أقل أمتاعاً للناس أو هل أ تبدلنا بهذه المتعة متعة أخرى حجبت الناس عن المسرح؟.

واذا كان هذا أو ذاك صحيحاً ـ فعناه أننا قد بدأنا بناء المسرح.. لكنا توقفنا عن البناء.. ان لم نكن قد هدمنا الكثير مما بنيناه.

والسؤال الآن.. ليس كيف تم هذا؟ ولكن لم؟ أو بمعنى أخر.. لم يتوقف البناء.. بناء أى شىء؟!

والسبب فى رأيى واحد من اثنين.. أما وجود عوامل خارجية وأما لأن الذى يبنى لا يعرف كيف يبنى.. والنتيجة فى كلتا الحالتين واحدة وهى انهيار البناء..

والمسرح أولاً وقبل كل شىء.. واجهة من واجهات الحضارة فى أى بلد.. ونحن نعرف من التاريخ أن من أسباب انهيار

الحضارات عوامل خارجية كقهر حضارة حديثة لحضارة قديمة.. وهذا ما لم يحدث عندنا في الفترة الأخيرة.

السبب أذن فى ذبول المسرح من أواخر الستينات إلى الآن.. هو أننا لم نواصل البناء.. لماذا؟ لأننا لا نعرف كيف نبنى.. لأننا فى الواقع تنقصنا ارادة البناء.. وبالتالى تنقصنا القدرة على أن نبنى.. فالبناء نمو مطرد.. أضافة حجر إلى حجر لا هدم الحجر الذى وضعه غيرنا لا لسبب الا لأن غيرنا هو الذى وضعه.

ان احترام غيرية الغير هو أساس الحضارة.. أية حضارة.. لأنه أساس الموضوعية.. وبدون الموضوعية لا يمكن البناء.

ولعل من أهم أسباب ضعف الحركة المسرحية فى مصر وخاصة فى السنوات الأخيرة.. عدم توفر القدر اللازم من الموضوعية على جميع المستويات.. والنتيجة أننا لا نستفيد حتى من أخطاء الماضى ولا نستعد للمستقبل حتى يمكن القول أن مؤسسة المسرح وعمرها أكثر من خمسة عشر عاماً ليس لها تاريخ.. بمعنى أنها لا تتطور ولا تساعد على تطوير المسرح.

ما السبب ــ اذن ــ فى انهيار صرح المسرح فى السنوات الأخيرة؟

أعتقد أن السبب نحن رجال المسرح ــ كتاباً ومخرجين وممثلين ورؤساء مجالس أدارة ونقاداً ..

لقد تخلينا جميعاً عن مسئوليتنا .. نحو هذا الصرح الذى كان يجب أن نتكاتف فى سبيل أقامته وتطويره .. وذلك لأننا نحب أنفسنا أكثر بكثير من حبنا للمسرح . فأين الكاتب الذى حاول أن يساعد غيره من الكتاب على أن يشقوا طريقهم إلى خشبة المسرح وأين مدير المسرح أو رئيس مجلس الأدارة الذى لا ينفرد برأيه بل ويسعى جاهداً إلى فرضه وأين الناقد الذى استعان على أن يكون ناقداً بالدراسة والمتابعة والنظرة الموضوعية ؟

اذا وجد مثل هؤلاء فهم أقلية .. لا يمثلون تياراً ذا أثر فعال فى الحركة المسرحية . ومثلهم الممثل والمخرج الذى يؤثر الفن على المال والشهرة .

اين التخطيط والمشاركة والشورى منذ أن قامت مؤسسة المسرح إلى الآن ؟

وأين التقاليد التى وضعتها بحيث لا تتغير بتغير رؤسائها ومديريها ــ كما لا يحدث فى الجامعة مثلاً ؟

لقد هيأت الظروف فى أواخر الخمسينات عدداً كبيراً من رجال المسرح على قدر كبير من الكفاءة لاتقل عن كفاءة أمثالهم فى أى بلد متحضرة.. ولكن الفرق أنهم هناك يحبون المسرح أما نحن فقد خلت قلوبنا الا من حب أنفسنا.

ومن هنا كانت الفوضى التى يعيشها المسرح المصرى.. ازدهار مفاجىء حيناً أومايشبه الأزدهار.. وحيناً بل أحياناً عديدة عقم أو مايشبه العقم.

وليس هذا من البناء فى شىء.. فالبناء كما قلت نمو مطرد.. كالشجرة يطول جذعها وتتنوع فروعها وتكثر ثمارها سنة بعد سنة.

وهذا ما نفتقده فى أكثر مرافق حياتنا.. والثقافية منها على وجه الخصوص..

أذكر عندما كنت طالباً فى لندن أن ذهبت ليلة لأشاهد عرضاً لفرقة باليه (سادلرزويلز) ــ وهى الآن ثانى فرقة باليه فى العالم بعد البولشوى ــ ووصلت المسرح قبل رفع الستار بربع ساعة ولكنى وجدت لى مكاناً فى الصف الأول.. كان ذلك منذ عشرين سنة.. وبعدها بأقل من عشر سنوات ذهبت

لأشاهد عرضاً لنفس الفرقة ـ ولكنى لم أستطع ـ كانت التذاكر محجوزة لمدة ستة شهور مقدماً .

ونفس الشى بالنسبة للمسرح الآن .. لا تستطيع أن تشاهد المسرحية إلا إذا حجزت قبلها بشهر أو شهرين على الأقل وأنا لا أتكلم عن المسرحيات الجماهيرية ـ كمسرحيات الجنس والفكاهة ـ بل عن المسرحيات الجادة سواء كانت جديدة أو من مسرحيات التراث .

فى الصيف الماضى ـ فى أغسطس على وجه التحديد حاولت أن أشاهد عرضاً جديداً لمسرحية شكسبير « حلم ليلة صيف » ولكنى لم أستطع لأنها كانت محجوزة إلى آخر ديسمبر .

وفى عام ١٩٦٩ كنت فى قرية فرنسية صغيرة أسمها (ست) على شاطىء البحر الأبيض بها مسرح فى الهواء الطلق يتسع لخمسة آلاف متفرج .. ولولا أنى كنت ضيفاً على الحكومة الفرنسية لما أستطعت أن أشاهد عرضاً واحداً على هذا المسرح الكبير ـ ففى كل ليلة كان يمتلىء بالمتفرجين يجلسون على أرائك خشبية خشنة وقد تدثروا بالمعاطف أو بالبطاطين من شدة البرد .. ليشاهدوا « يوليوس قيصر » لشكسبير أو مسرحية جادة أخرى « لجان أنوى » .

ولم يكن هذا هو الحال فى انجلترا أو فرنسا فى الخمسينات.. لم يكن المسرح أو الباليه يقابل بكل هذا الأقبال. فما الذى حدث فى فترة العشرين سنة الأخيرة ـ أو على الأقل ما معناه ؟

معناه أنهم أستطاعوا هناك أن ينشروا الوعى بالمسرح والفن على نطاق يتسع سنة بعد سنة.. أما نحن هنا فقد فعلنا العكس.. نعم العكس تماماً.

فأين المسرح الآن مما كان.. منذ عشر سنوات فقط !!

لماذا فشلنا لا فى نشر الوعى المسرحى.. بل حتى فى الاحتفاظ بما أحرزناه فى الستينات.

لا أظننى بحاجة إلى أن أكرر ما سبق أن قلته وهو أننا رجال المسرح قد تخلينا عن المسرح ـ قد بعناه.. ومقابل ماذا ؟ لا أعرف.. ومهما كان المقابل فلا شىء يرضى الفنان الا الفن.

هذه حقيقة أرجو أن ندركها قبل أن يفوت الأوان.

قد يقول البعض أن الظروف وهى كثيرة ـ عاقتنا عن الاستمرار فى بناء المسرح ولكن أياً كانت هذه الظروف فنحن

قد شاركنا فى أيجادها ــ بصمتنا .. وأياً كانت هذه الظروف فنحن قادرون على قهرها بارادتنا ــ بحبنا ــ بولائنا للمسرح ولبلدنا .

وقد يقول البعض أن المسرح الخاص ــ مسرح الفكاهة والضحك هو السبب فى هبوط المسرح الجاد ــ ولكن هذه مسألة تحتاج إلى مناقشة وتمحيص وفحص .

ففى كل بلاد العالم هناك مسرح الفكاهة ولكنه يقوم جنباً إلى جنب مع المسرح الجاد ــ المسرح الحقيقى .. ولا ضير على هذا من ذاك ولا خطر.

لأن رواد مسرح الفكاهة ليسوا قطعاً رواد المسرح الحقيقين .

فلا تدعونا نخلط بين الاثنين ولا تدعونا ندخل عناصر المسرح الفكاهى ضمن عناصر المسرح الجاد .. ليس هذا هو الطريق الى جذب الجماهير ــ على العكس اعتقد أنه الطريق إلى تنفيرها ، فالجمهور أوعى مما نتصور.

نحن نذهب إلى المسرح لنتعرف على أنفسنا .. على الأنسان فى كل زمان ومكان .. هذه هى المتعة الأساسية التى يزودنا بها المسرح ، فماذا قدمنا للناس ؟ مشاكل عابرة آراء خاصة .. أفكار تشف عن صاحبها .. دمى تتحرك ولا تلمس شغاف القلب .. دعايات وادعاءات ؟

لا تلوموا الناس .. فالناس بخير ..
دعونا أولاً نلوم أنفسنا .

المحتويات

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب



رقم الايداع بدار الكتب ١٣٩٢٣ / ١٩٩٨

I.S.B.N 977 - 01 - 5942 - 5

يدلل إنتاج الدكتور رشاد رشدى فى مجال النقد الأدبى ـ والذى يضاف إليه الآن هذا الكتاب ـ على الأثر العميق الذى تركه فى الحياة الأدبية فى مصر بحيث يمكن القول بأن النقد بعد الدكتور رشاد رشدى لم يعد كما كان من قبله.

وقد يبدو الانتاج النقدى للدكتور رشاد رشدى قليل بالمقارنة لغزارة انتاجه فى المسرح، لكن الحقيقة أن كل كتاب نقدى للدكتور رشاد رشدى كان يمثل بشكل أو اخر علامة هامة على طريق تطور النقد الأدبى فى مصر.

محمد سلماوى

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب